

**17. VE 18. YÜZYIL MÜZİĞİNDE  
GELENEKSEL UYGULAMALAR**

**Hale Duru Basmacıoğlu**

**(Sanatta Yeterlik Tezi)**

**Eskişehir, 2005**

**17. VE 18. YÜZYIL MÜZİĞİNDE GELENEKSEL UYGULAMALAR**

**Hale Duru Basmacıoğlu**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Müzik Anasanat Dalı**

**Danışman: Yrd. Doç. Zenfira Zöhrabbekova**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Ocak 2005**

## **SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ**

### **17. ve 18. Yüzyıl Müziğinde Geleneksel Uygulamalar**

Hale Duru Basmacıoğlu

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ocak 2005

Danışman: Yrd. Doç. Zenfira Zöhrabbekova

Bu çalışmada, Rönesans ve Barok dönem Avrupa müziğindeki geleneksel uygulamalar, ifade yöntemleri, stil farklılıkları, yapısal açıdan müzik ve retorik ilişkisi, günümüzdeki otantik yorumlama anlayışı ele alınmıştır.

**ABSTRACT**

**Performance Practice in the Music of 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Century**

Hale Duru Basmacıoğlu

Anadolu University, The Institute of Social Sciences, January 2005

Supervisor: Yrd. Doç. Zenfira Zöhrabbekova

This treatise discusses performance practice, means of expression, differences between styles, structural aspect of relation between music and rhetoric, current authentic interpretation in the European music of Renaissance and Baroque period.

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

**Hale DURU BASMACIOĞLU'nun "17. ve 18. Yüzyıl Müziğinde Geleneksel Uygulamalar"** başlıklı tezi **27 Şubat 2005** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik (Yaylı Çalgılar)** Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

### İmza

**Üye (Tez Danışmanı) : Yard.Doç.Zenfira ZÖHRABBEKOVA**

**Üye : Prof.Nazım RZAEV**

**Üye : Prof.Koral ÇALGAN**

**Üye : Prof.Hazar ALAPINAR**

**Üye : Prof.Zöhrab ADIGÜZELZADE**

**Prof. Dr. Nihat AYDIN**  
**Anadolu Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü**

## İÇİNDEKİLER

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GELENEKSEL UYGULAMALAR

1. SESİN DOKUSU.....	4
2. İFADE.....	5
2.1. Nüanslar.....	5
2.2. Vibrato.....	8
2.2.1. Vokal Vibrato.....	10
2.2.2. Düzenli Vibrato.....	11
2.3. Ritim.....	11
2.3.1. Metrik.....	13
2.3.2. Metrik Alterasyon.....	13
2.3.2.1. <i>Notes Inégales</i> .....	14
2.3.2.2. İkilemeye Karşı Üçleme.....	15
2.3.3. Vurgulama.....	15
2.3.3.1. <i>Hemiola</i> .....	16
2.4. Artikülasyon ve Cümleme.....	17
2.5. Tempo ve Ruh.....	18
2.5.1. Dans Müziği.....	21
2.5.1.1. <i>Pavane</i> .....	22
2.5.1.2. <i>Galliard</i> .....	22
2.5.1.3. <i>Allemande</i> .....	22
2.5.1.4. <i>Courante</i> .....	22
2.5.1.5. <i>Sarabande</i> .....	23
2.5.1.6. <i>Gavotte</i> .....	23
2.5.1.7. <i>Musette</i> .....	23
2.5.1.8. <i>Bourrée</i> .....	23
2.5.1.9. <i>Menuet</i> .....	24
2.5.1.10. <i>Gigue</i> .....	24
2.5.1.11. <i>Loure</i> .....	24
2.5.1.12. <i>Trio</i> .....	24
2.5.1.13. <i>Style Brisé</i> .....	25
3. SÜSLEMELER.....	25

4. DOĞAÇLAMA.....	28
4.1. <i>Diminution</i> .....	28
4.2. Tam Çalgılarda Doğaçlama .....	29
4.3. 17. Yüzyıl Başlarında Doğaçlama .....	29
4.3.1. İtalya .....	29
4.3.2. İngiltere .....	30
4.3.3. Fransa .....	30
4.4. 18. Yüzyıl Başlarında İtalya .....	30
4.5. <i>Reprise</i> .....	31
4.6. Kadans.....	31
4.7. Sürekli Bas Realizasyonu .....	32
4.8. Bütün Bir Parçanın Doğaçlanması.....	33
5. EŞLİKLER.....	33
5.1. Balans.....	36

## İKİNCİ BÖLÜM

### YAPISAL ÖZELLİKLER

1. RÖNESANS VE BAROK KARŞILAŞTIRMASI .....	37
2. BAROK DÖNEMİN ÜÇ EVRESİ VE ÖZELLİKLERİ .....	38
3. MÜZİK VE RETORİK.....	39

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### OTANTİK YORUM

1. ÇALGI .....	42
2. SES.....	43
3. TEKNİK.....	43
4. AKORT VE ENTONASYON DÜZENİ .....	44
5. TOPLULUKLAR .....	45
SONUÇ.....	47
KAYNAKÇA.....	48

## GİRİŞ

Erken dönem olarak tanımlanan 1500-1750 yılları arasında yapılan müziğin özelliklerini kavramak, gerek günümüze bu denli uzak olması, gerekse bir çok farklı stili barındırması sebebiyle oldukça zordur. Dönemin şartlarına uygun bir yorumun ilk amacı eserin yapısını ve renklerini ortaya çıkarmak olmalıdır.

Erken dönem müziğinde kullanılan notasyonun kısıtlı olması, notaların çok fazla açıklama içermemesi ve uygulamaların geleneklere sıkı sıkıya bağlılığı bu döneme ait eserlere diğer dönem eserlerinden farklı bir yaklaşım gerektirir. Bu çalışmada erken dönem müziğindeki geleneksel uygulamaların en önemli yapıtaşları üstünde durulmuştur.

Müzikle ilgili az sayıdaki Türkçe kaynakta müzik terimleri çoğunlukla orijinal şekliyle korunmaktadır. Kökleri hakkında ipucu veren bu terimler evrensel olarak da kabul görmüştür. Türkçeleşmiş ya da Türkçe'de yaygın olarak kullanılan terimler dışındaki yabancı isim ve terimler oldukları gibi alınmış ve yatık harflerle yazılmıştır. Bazı basit terimlerin Türkçe karşılıkları parantez içinde verilmiştir, bunların bir kısmı sonradan Türkçe karşılıklarıyla kullanılmıştır.

Yazım kuralları ve yabancı sözcüklerin kullanımında Adam yayınlarının Eylül 1993'te İstanbul'da 8. basımı yapılan "Ana Yazım Kılavuzu" ve Vural Sözer'in Epsilon Yayıncılık tarafından Şubat 2001'de İstanbul'da 4. basımı yapılan "Güncel Yazım Kılavuzu"ndan yararlanılmıştır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### GELENEKSEL UYGULAMALAR

Erken dönem müziği stillerin çeşitliliği ve gelişim süreci içinde belli karakteristik özellikleriyle tarihi açıdan büyük önem taşır ve tüm bunların yorumcunun dağarcığında bulunmasını da gerekli kılar. Bu gereklilikler geçtiğimiz yüzyılın sonlarına kadar çoğu çağdaş yorumcu tarafından göz ardı edilmiştir.<sup>1</sup> Fakat geçtiğimiz kırk yıl içinde bilimsel araştırmaların hız kazanması ve o döneme ait yeni materyallerin (notalar, yazılı çalışmalar, resimler, çalgılar vs.) ortaya çıkarılması daha gerçekçi yaklaşımları beraberinde getirmiştir. Bunun sonucu olarak da orijinal ya da birebir kopya çalgıların, elyazması notaların kullanıldığı otantik yorumlama giderek daha büyük bir önem kazanmaya başlamıştır.

“İleri gelen çağdaşları gibi ölümünden sonra unutulmuş Bach’ı Mendelssohn’un bulup ortaya çıkarması, Bach’ın müziğinin -Telemann ya da Vivaldi’ninkinden daha geniş çapta- Mendelssohn çağının, romantik çağın, 19. yüzyılın müzik anlayışı açısından yorumlanması gibi ters bir duruma yol açmış ve bu durum ancak günümüzde, müzik bilginlerinin araştırmalarının halka da yayılması yolundaki çabaların etkisiyle, gelişmeye yüz tutmuş ve Bach’ın gerçek çehresiyle, müzik tarihi içindeki gerçek durumuyla tanıtılmasına doğru gidilmeye başlanmıştır.”<sup>2</sup>

“19. yüzyılda Bach’ın eserleri yeniden keşfedilince, sanatçılar çağın düşünce akımlarına uygun bir yorum tarzı benimsediler. Her şeyden önce eserlerin duygusal içeriğini ve dramatik yapısını aşırı bir biçimde ortaya çıkarmayı ön plana aldılar ve eski anlayışta yorumu “çağdışı, gotik” diye adlandırarak itelediler. Fakat sonraları gittikçe gelişen müzikoloji bilimi ve büyük araştırma imkanları, Bach’ın eserlerini kendi yaşadığı çağda uygulanan biçimde icra edilmelerinin daha doğru olacağı ve dinleyiciye kesinlikle klasik bir yorum anlayışıyla sunulmaları gerektiği fikrini doğurdu. *Mordant*, *Grupetto* gibi süslemelerde benimsenen estetik ölçüler, *forte* cümle, *piano* cümle gibi özellikle süitlerde gözetilmeleri gereken kurallar, *non legato* veya *legato*’nun örneğin piyanoda ne zaman ve nerede tatbik edilmesi gerektiği gibi durumlar katı prensiplerle çözümlendiler.”<sup>3</sup>

Resimler ve gravürler geleneksel uygulamalar konusunda bilgi sahibi olmamıza büyük ölçüde katkıda bulunur. Bazı müzik aletleri hakkındaki bilgimiz (17. yüzyıl sonlarından önceki keman arşeleri gibi) bu tasvirlerden elde ettiğimiz kanıtlara dayanır. Resimler, belirli bir topluluktaki müzisyenlerin sayısı ve yerleşim düzenleri hakkındaki sorulara da ışık tutar.

<sup>1</sup> Eric Blom, *Grove’s Dictionary of Music and Musicians First Edition* (St.Martin’s, 1970), c.1, s.444.

<sup>2</sup> İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi* (Varlık, 1999), s.53.

<sup>3</sup> Hülya Tarcan, *J.S. Bach Üzerine Bir Çalışma* (Pan, 1987), s.65.

Barok dönemde yeni uygulama arayışlarının büyük bir kısmı üç nedene dayanır: Ulusal stiller hakkında artan bilinç, özellikle Fransız ve İtalyan müziği arasındaki çalma tekniğinin farkı; telli çalgılarla doğaçlama, kökleri 16. yüzyıl geleneklerine dayanan sürekli bas tekniğinin yaygınlaşması ve gelişimi; besteciler ve yorumcular tarafından çalınan ya da söylenen melodinin parlak ve anlamlı olması arzusu. Sonuncusu keman ailesinin yükselişini, viyol ailesinin düşüşünü (bas viyol hariç) ve nüans dinamiğinden yoksun *crumhorn* gibi çalgıların yok oluşunu beraberinde getirmiştir.

Operanın keşfi, bağımsız çalgısal müzik, kemanın gelişimi, sürekli bas tekniği ile eşliğin inanılmaz bir hızda yükselişi gibi 17. yüzyılın en önemli yenilikleri İtalyan bestecilerle özdeşleştirilir. 17. yüzyıldaki opera, kantat ve oratoryolardaki ariyaların vokal melodileri ile operada yeni, ifade gücü taşıyan *recitative*'in retorik stili (ki hemen ardından *canzona* ve *sonata*'da çalgılara uygulanmıştır), dengeli, klasik ve polifonik olarak karmaşık 16. yüzyıl müziğinde olduğundan daha farklı özelliklerin yorumcularda bulunmasını gerekli kılmıştır.

Çok geçmeden İtalyan müzik anlayışı Avrupa'nın kuzeyinde, özellikle Alman şehirlerinde etkili olur fakat önde gelen Fransız besteciler bu etkiye karşı direnir. Sadece, Floransa'da doğan ancak bir Fransız bestecisi olan Lully, İtalyan öğelerini Fransız tarzıyla bütünleştirmiştir. 17. yüzyılın ikinci yarısındaki, klasik tiyatrunun suskun anlatımlı lirik trajedilerinin müziği, abartılı İtalyan opera stilinden belirgin bir şekilde ayrılır. İtalyan operaları madrigallere ya da kutsal oyunlara, Fransız operaları ise süslenmiş danslara dayanır. Fransız müziği ritmik detaylarının önemi sayesinde müzisyenler ve dinleyiciler tarafından dans müziği olarak yeğlenmiş ve şekillendirilmiştir.

İngiltere, Rönesans'tan önce Fransız ve İtalyan müzik stilleri arasındaki bu rekabette büyük ölçüde dokunulmadan kaldı. 1660'tan sonra Fransız ve İtalyan bestecilerin, kontrpuantal dokuların ve anlamlı disonansların kullanıldığı eserlerinde İngiliz geleneklerinin etkisi sürdüğü halde durum değişmedi. Bu müzikal kimlik anlayışı 18. yüzyılda o zamana kadar Avrupa'nın merkezi olan Londra'ya gelen yabancı virtüözlerin verdikleri başarılı konserlerin de etkisiyle gücünü yitirdi.

Barok dönemin bu iki ana stili farklı uygulamaları ve teknikleri gerektirir. Fransız müziğinin süslemeleri, uygulanma kuralları İtalyan müziğinden çok farklıdır. Fransız ve İtalyan müzisyenlerin geleneksel uygulamaları yanında bu geleneklerin dışında kalan Alman

müziyenlerin çalışmaları (Muffat, Quantz) Fransız ve İtalyan stillerini daha iyi kavramamıza yardımcı olmuştur.

## 1. SESİN DOKUSU

Sesin uygulamadaki dokusu gerek berraklığa katkıda bulunması, gerekse doğrudan duyguları etkilemesinden ötürü çok önemlidir. Barok müzikte bu iki faktör bir bütün olarak düşünülür. Uygulamadaki berraklık ve tondaki şeffaflık dönemin otoriteleri tarafından eşit derecede önemli kabul edilmiştir: Simpson (*Division-Violist*, 1659) “dolu ve açık bir ses”; Playford (*Introduction*, 1655) “temiz bir ses”; Mace (*Musick's Monument*, 1676) “cömert, pürüzsüz, hoş, berrak; ya da hiç çalmayın daha iyi”. Barok eserlerde şeffaflığın zorunlu olmadığı bir pasaj yok gibidir. Şeffaflık sadece ayrıntıları duymamızı sağlamaz, aynı zamanda detayların neredeyse her zaman yapısal olduğu bu stilin en temel öğelerinden biridir. Berraklık ve şeffaflık Newton, Papa ve Voltaire döneminin ruhunu yansıtır. Sonuçta şeffaflık manevi bir gereklilik olmakla birlikte bunu gerçekleştirmenin belli somut yolları vardır, yani şeffaflık sadece bir metafor değildir.

Enerjik yorum tiz seslerde parlaklığı artırırken pes seslerde tam tersi bir etki yaratır. 19. ve 20. yüzyıl müziğinde çok şey ifade eden fazla gür, ağır ve koyu tınlar erken dönem müziğinin berraklığı ve şeffaflığına uygun değildir. Sesi hiç hafifletmeden nota süresinin sonuna kadar tutmak erken dönem müziği için genellikle fazla şiddetlidir. Çoğu durumda nota hem hafifletilmeli hem de gürlüğü azaltılmalıdır. Yoğun titreşimli, ağdalı, hantal (*sostenuto*) yorum tonu koyulaştırır ve şeffaflıktan uzaklaştırır. Sesin dokusu hafif ve havalı olmalıdır.

İnanılanın tersine üst pozisyonlar ve vibrato Barok yaylı çalgılara uygundur. Geminiani “*Art of Playing on the Violin*” (1740) adlı çalışmasında kemanın bütün tellerinde 7. pozisyonu öğretirken Simpson çok daha önceden, 1659’da *viola da gamba*’yı aynı pozisyona taşımıştır. Açık teller hem parlak ve berrak bir tını, hem de pozisyon geçişlerinde rahatlık sağlanması için, gerekli durumlarda kullanılmalıdır.

## 2. İFADE

Müzikte ifade genel olarak yorumcunun belirli yöntemleri ve yaratıcılığını kullanarak notada yazılmamış olan fakat eserin içerdiği anlatımı ortaya koymasındır. Günümüzdeki notasyonda ifadeye yönelik detaylı tanımlar ve işaretler kullanılmasına rağmen notasyonun belli bir sınırı vardır ancak ifadenin kapsamı sınırsızdır. Barok eserlerde günümüzde olduğundan daha az işaret kullanılması, 19. yüzyıl sonlarında doğal olan sınırsız ifadelendirme biçiminin uygulanması gibi yanlış anlamalara yol açabilir, ancak bu çok az ifade kullanılması gerektiği anlamını da taşımaz. Bu tür yaklaşımlar hem müziğin doğasına hem de dönemin kaynaklarına ters düşer. Yorumcu yalnızca kendi duygularına kapılıp stili bozmamalıdır.

### 2.1. Nüanslar

*Forte-piano* kontrastı (karşıtlığı) barok eserlerin karakteristik özelliğidir. Bu kısımlar bir ölçüden bölümün tüm bir parçasına kadar değişiklik gösterebilir. Bunları ayarlamak, dönemin işaretlerini içeren nadir örnekler dışında, yorumcunun kendi kararına kalmıştır. Bazı pasajlar kendi doğal karşıtlıklarını ortaya çıkarır. Kimi tekrarlı kısa bölümlere *echo* (eko) efekti verilebilir. Açıkça bir çözümün olmadığı durumlarda ise farklı düzenlemeler eşit bir şekilde kullanılabilir.

Kuvvetli cümleye hafif cevap olan eko efekti erken dönem boyunca etkili olmuştur. Pasajlar arasındaki kontrastlar hem koral eserlerin hem de orkestra eserlerinin temelini oluşturur. 17. yüzyılda bu nüansların kelimeler ve kısaltmalarla tanımlanması yaygınlaşır, yüzyılın sonlarına doğru da İtalyan terimleri uluslararası ortak terimler olarak kullanılmaya başlanır: *forte*, “f” (kuvvetli) ve *piano*, “p” (hafif).

Rönesans ve Barok uygulamaları arasındaki temel fark, erken Barok dönem müzisyenlerinin “*terrace dynamics*” (nüans seviyesinin ani değişikliği, *forte-piano* karşıtlığı) kullanımında giderek daha güvenli olmasıdır. Bu teknik aslında Rönesans çalgılarının doğasına daha uygundur; ve özellikle belli çalgılar için yazılmamış, başka bir deyişle istenilen çalgıların bir araya gelerek çalabileceği neşeli motetler ve madrigaller yazma alışkanlığına daha iyi oturmuştur. Tüm bunlara rağmen bu uygulamanın Barok müziğin yeni bir karakteristik özelliği olarak tanımlanması sıklıkla yapılan bir yanıştır.

Karşıtlık kavramıyla ilişki Barok dönem boyunca devam eder. Örneğin; *concerto ripieno*, temel *concerto grosso* stilinde karşıtlık oluşturur, ancak bu yapısaldır, yani geleneksel uygulamadan çok çalgılama konusudur. *Concerto grosso* ve solo konçerto türlerinde, bir çok çalgıyla daha az ya da tek bir çalgı arasındaki sonorite karşıtlığı sistematik olarak kullanıldı: *Concertino* denilen küçük bir solo çalgı topluluğunun, *concerto ripieno (tutti)* adı verilen daha geniş bir çalgı topluluğuna karşıtlığı, solo konçertoda ise tek bir çalgının geniş topluluğa karşıtlığı. Büyük topluluk hemen her zaman yaylı orkestraydı. Genellikle iki gruba ayrılan birinci ve ikinci kemanlar, viyolalar, viyolonseller, ve sürekli bas ile beraber bas viyollerden oluşurdu. Solo çalgılar da çoğunlukla yaylı çalgılardan seçilirdi: Solo konçertoda bir keman; *concerto grosso*'da sıklıkla iki keman ve sürekli bas; zaman zaman bunlara diğer yaylı ya da üflelemeli çalgılar eklenebilir ya da bu çalgılar keman yerine solo partiyi çalabilirdi.

Az sesle bir bölüme başlamak ve/veya *codetta*'nın olmadığı durumlarda bölümü az sesle bitirmek pek istenilen bir durum değildir. Yine de bu efekt yavaş bölümlerde hızlı bölümlere göre daha uygundur. Müziğin doğası gereği hafif ve kuvvetli pasajlar arasındaki denge adil bir biçimde korunmalıdır. Bu görüşe göre genel ağırlık çoğunlukla *mezzo-forte*'dedir, yani bir bölüm genel olarak çok kuvvetli ya da çok hafif olmaz.

Kimi otoriteler *crescendo* ve *diminuendo*'nun barok dönem müziğinde kullanılmaması gerektiğini savunur. Ancak döneme ait kanıtlar bunun tersini göstermektedir. Cümlelerdeki karşıtlıklar bazen temeli oluşturabilir ama her zaman değil. *Crescendo* ve *diminuendo* cümlelerin doğal zirveye çıkışı ve rahatlamasıdır, yorumcu bunu kendi hisleriyle ortaya çıkarabilir. Çok hafiften çok yüksek sese geçiş de (kontrast geçişlerde) belirli örnekler dışında uygulanabilir. Nüanslar çoğunlukla kişisel yoruma bağlıdır ama belli kurallar çerçevesinde uygulanmalıdır, keyfi değildir.

Dinamik nüanslar, yazılı olsun ya da olmasın, genel olarak cümlelerin zirve noktalarını kurmak ve genel hatlarını olduğu kadar içeriğini de şekillendirmek için uygulanmıştır. Ayrıca belirli disonansları, süslemeleri, kromatik notaları, kadansları vurgulamak için de kullanılmıştır. Örneğin disonans sesler vurgulanabilir ya da ses yükseltilebilir, uyumlu ses ise *diminuendo* yapılarak hafifletilir. C.P.E.Bach bu konuyu şöyle özetler: "Genel olarak disonansların kuvvetli, konsonansların hafif çalındığı söylenebilir çünkü ilki duyguları canlandırır, ikincisi onları sakinleştirir".

Fransız ve İtalyan müzik stilleri arasındaki farklılıklar, kompozisyonun doğası, sürekli bas teknikleri ve stilleri, günümüze kadar gelen müzikten açıkça anlaşılabilir. Bu farklılıklar pek çok yazar tarafından detaylı olarak tanımlanmıştır. Ancak dinamik nüansları yeniden yapılandırmak, sesin özelliklerini ve çalınma biçimini yazarak tanımlamak mümkün olmadığından, çok kolay değildir. Örneğin “16. yüzyılda hangi dinamik nüanslar geliştirildi?” ya da “Rönesans yorumcuları motetlerdeki ve madrigallerdeki cümleleri biçimlendirmek için *crescendo* ve *diminuendo*’yu ne ölçüde kullandı?” gibi soruların cevapları oldukça bulanıktır. Nüansları ayrıntılı olarak ele alan, Caccini (*Le nuove musiche*, 1601), Christoph Bernhard (*Von der Singe-Kunst oder Maniera*, 1649), Tosi (*Oinioni de’ cantori antichi e moderni*, 1723) gibi ses ve vokal teknik üzerine yazan barok dönem yazarları, şarkıcıları tek bir ses üzerinde yavaş yavaş sesi artırma ya da azaltma (*messa di voce*) gibi uygulamalara teşvik etmiştir. Ayrıca yapılarından dolayı *crescendo* ve *diminuendo* yapamayan bazı çalgıların 17. yüzyılda yaygın kullanımını kalmamış, sadece sınırlı nüans kapasitesine sahip olduğu için yan flüt ve blok flüt gibi çalgıların kullanımını azalmıştır. Bununla birlikte anlamlı ve parlak sesli keman ve onun sesine yakın kornet gibi çalgılar önem kazanmış, başka bir deyişle solo çalabilecek çalgılar gelişmiştir. Erken 17. yüzyıl kaynaklarında sıklıkla söz edilen, kuvvetli sese sahip ve daha az esnek olan tahta üflemleri çalgılar yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Hotteterre ailesi tarafından Fransa’da geliştirilen ve solo potansiyeli olan daha zarif çalgılarla yer değiştirmiştir.

Diğerlerine göre daha güçlü ve parlak olan keman ve insan sesi (*bel canto* şarkıcı ya da özellikle sesi güç ve kıvraklığın bileşiminden oluşan virtüöz *castrato*) bir bakıma 17. ve 18. yüzyıl bestecileri tarafından istenilen, önceki çalgıların yapamadığı yeni retoriksel etkileri elde etmeyi başarmıştır. Dinamik nüansların önemsenmesi vibrato ile birlikte gelişmiştir. Barok dönemin karakteri aynı zamanda yeni süsleme teknikleri ve ritimlerin yazılı olarak gösterilmesinin yaygınlaşmasıyla da belirlenmiştir.

İki farklı müzisyenin yorumlarının aynı olamayacağı gibi aynı müzisyenin her yorumu da elbette farklı olacaktır. Tek sınırlama, stile mutlaka uyulmasıdır. Nüanslar sadece sesin gürlüğünü değil, tempo, ritim gibi diğer pek çok öğeyi de içerir. Kısacası performansın ruhunu yaratır. Stil, teknik ve geri kalan unsurlar doğru uygulandığında nüanslar kendiliğinden gelecektir.

## 2.2. Vibrato

Sesin frekansında veya yoğunluğunda (ya da her ikisinde de) belirgin bir dalgalanma sağlayan vibrato, ses ve çalgılarda doğal bir ifade biçimidir. Müzikte kullanılan terminoloji 20. yüzyıla kadar standartlaşmamıştır. İtalyanca bir terim olan “*tremolo*” vokal vibrato için de kullanılmıştır. Aslında vokal vibrato ile ilgili olan *tremolo*, *tremolo sforzato*, *ondulazione*, *tremolio*, *bebung*, *schwebung*, *tremblement serré*, *palinte*, *longueur*, *verre cass balancement*, *ondulation*, *flattement*, *flatté*, *close shake* gibi pek çok terim, istenilen efektte ya da uygulanan tekniğe göre kullanılmıştır. Vibrato iyi bir ton oluşturmaktan çok bir süsleme şekli olarak ele alınmıştır. Terminolojik değişkenlik vibratonun sadece bir süsleme olarak görülmesinden çok, yorumda arzu edilen duyguya ya da ifadeye göre farklılık gösterebilen titreşimli süslemelerin bir bileşimi olmasından ileri gelmektedir.

Telli çalgılarda vibrato, bileğin ve bazen de önkolun yardımıyla parmağın, telin üzerinde basılı durumdayken ileriye ve geriye doğru hareket etmesiyle oluşur. 17. yüzyıl otoriteleri tarafından saptanan iki tür teknik vardır: Tek bir parmak basılıyken bileğin sallanmasıyla yapılan ve tek bir parmak sallanırken yanındaki diğer parmağın mümkün olduğu kadar yakınına çok hafif ve yumuşak vuruşlarıyla yapılan. İlki tek ses üzerinde salınım hızı ve yoğunluğu değişebilen normal vibratodur; ikincisi ise normal vibrato çeşitlerinden farklı olmakla birlikte daha belirgin bir karakter taşır. Thomas Mace (*Music Monument*, 1676) tek parmak vibratosunu (normal vibrato) “*sting*” olarak adlandırmıştır. Marin Marais (*Pieces de violes*, 1686) iki parmakla yapılan vibratoyu “*pincé ou flattement*”, tek parmakla yapılan vibratoyu “*plainte*” olarak adlandırmıştır ve eserlerinde ilkini ince ve yatay dalgalı bir çizgiyle, ikincisini dikey ve dalgalı bir çizgiyle göstermiştir. Ancak yorumcu aynı zamanda kendi inisiyatifini de kullanabilir. Jean Rousseau (*Traite de la viol*, 1687) *portamento* için “*plainte*”, iki parmak için “*batement*”, tek parmak vibratosu için “*langueur*” terimlerini kullanmıştır. *Batement* mümkün olmadığında, özellikle de notanın dördüncü parmakla çalındığı yerlerde *longueur* kullanılması gerektiği gibi, tüm koşullarda, notanın süresi izin verdiği sürece vibrato yapılması gerektiğini de ifade etmiştir. Geminiani ise vibratoyu “*close shake*” olarak adlandırmış ve şöyle yazmıştır:

“Bunu uygulamak için parmak tele güçlü bir şekilde basmalı, bilek içeriye ve dışarıya doğru yavaş ve eşit bir biçimde hareket ettirilmeli. Kademeli olarak dolgunlaşan ses uzun süreli olduğunda, arşe köprüye yakınlaştırılarak çekilir ve çok kuvvetli bitirilir; bu, görkemli ve asaletli bir ifade için kullanılabilir. Ancak dert, korku gibi duygular daha kısa,

daha alçak ve daha hafif yapılarak gösterilebilir. Kısa notalarda yapıldığında yalnızca tınının daha hoş, anlamlı olmasına katkıda bulunur; bu yüzden mümkün olduğu kadar sık kullanılmalıdır.”<sup>4</sup>

Playford (*Table of Graces proper to the Viol or Violin*, 1654) ve Simpson (*Division-Violist*, 1659) vibratoyu sadece iki parmakla yapılan biçimiyle tanımlamıştır, fakat her ikisi de Geminiani'nin normal vibrato için kullandığının tersine “*close shake*” ifadesini bu teknik için kullanmıştır. Simpson “*close shake*” parmağın sallanarak çalınan notanın olabildiği kadar yakınına yumuşak ve nazikçe dokunmasıdır. Bu, tonda bir değişiklik yaratmaz, diğer bir süsleme yoksa yapılabilir.” ifadesini kullanmıştır. Yine de çoğu Barok otorite vibratoyu sınırlamayı tercih etmiştir. Spohr 1831’de yazdığı “*Violin School*” (1831) adlı kitabında şarkıcıların kullandığı *tremolo* terimiyle adlandırdığı vibratonun abartılmamasını istemiş, tonun doğru entonasyondan sapmasının kulak için anlaşılmasını zorlaştıracağından, sıklıkla ve uygun olmayan yerlerde vibrato kullanımından kaçınılması gerektiğini yazmıştır. Burada sözü edilen vibrato sık (*espressivo*) değildir; bu, hem dönemin çalgılarının yapısına, hem de tonun şeffaflığı kuralına uygun düşmez. Çeneliğin olmaması nedeniyle (çenelik yaklaşık 1820 yılından sonra kullanılmaya başlanmıştır)<sup>5</sup> başparmak ve işaretparmağının, kemanın tutulmasını desteklemek için, günümüzdekinden daha kalın olan sapla genellikle temas halinde bulunması gerekirdi (modern tercih böyle bir temasın başparmak ve sapla olmasıdır); bu yüzden el ve kol, vibrato hareketinde modern çalgıda olduğundan daha az özgürdü. Orijinal özelliklerini koruyan bir kemanla; bağırsak telli, düşük perdede akort edilmiş ve bugünkünden daha az kıl gerginliği olan bir arşeyle çalarken aşırı vibrato kullanımı istenilmeyen bir tınıya yol açacaktır. 17. ve 18. yüzyılda vibrato miktarının çeşitlilik göstermeye devam etmiş olduğu görülmektedir. Mersenne 1636’da eskisine oranla çok daha az vibrato yapıldığını ifade etmiştir.

Kemanda yapılan iki parmak vibratosu (*gypsy trill*, çingene trili) hakkında çok açık bilgiler bulunmamaktadır. Parmakların sallanması her zaman keman ailesinde vibrato yapmanın alışlagelmiş bir yolu olmuştur. Bilek ve kol hareketleri farklı okulların çalma tekniklerine göre değişiklik gösterir. Mızraplı çalgılarda da aynı teknikler görülebilir (*tremolo*, *tremolo sforzato*, *verre cassé*, *soupir*, *mordant*).

<sup>4</sup> Francesco Geminiani, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (Londra, 1749; 1969), s.8.

<sup>5</sup> Robin Stowell, *Violin Technique and Performance Practice in the Late 18<sup>th</sup> and Early 19<sup>th</sup> Centuries* (Cambridge University Press, 1985), s.211.



Üflemeli çalgılarda vibrato, nefes miktarındaki düzensizliğin kontrol edilmesiyle oluşur. Bu, çeşitli şekillerde gerçekleştirilebilir; sıcak, yavaş ve belirgin bir vibrato daha uygundur. 17. ve 18. yüzyıl süresince vibrato, trile benzer bir hareketle oluşur. Nefes vibratosu 16. yüzyılın başlarında tanımlanmasına karşın (Agricola, Ganassi) daha sonraları nefes tekniği üzerinde kötü etkileri olduğundan vazgeçilmiş olduğu görülmektedir. Hottetere'in üflemeli çalgılar için kullandığı *flattement* ya da *flute* terimleri (daha sonra *tremblement mineur* ismiyle de kullanılmıştır) ana notanın yumuşatılması ve daha hoş duyulması için aşağıya doğru yapılan bir vibratoyu tanımlar. Mahaut bunu bir trilden daha yavaş ve yarım perdeden çok daha yakın bir aralıkta yapılan salınım olarak ifade eder. Marais ve neredeyse tüm 18.yüzyıl yazarlarına göre yaylı çalgılar için aynı süslemenin adı *pincé*'dir ve Marais bu süslemenin iki parmakla yapılan bir vibrato olduğunu söyler. *Flattement* 17. ve 18. yüzyıl boyunca kullanılmıştır.

Muffat, Bremner gibi bazı müzisyenler, kolaylıkla ses kalitesini etkileyeceğinden orkestra müziğinde vibratonun azaltılması gerektiğini vurgulamıştır.

### 2.2.1. Vokal Vibrato

Ses, eşlikle iyi bir şekilde desteklendiğinde vokalde vibrato yapılması standart bir uygulamaydı. Bu uygulama, 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar neredeyse görmezden gelindi.<sup>6</sup> Çağdaş anlamda “tamamen vibratosuz tını” ancak 19. yüzyıl sonlarında tanımlanmıştır, dolayısıyla erken dönem müziğinde “tamamen vibratosuz tını”nın varlığından söz etmek mümkün değildir. Konuşma sesini şarkı sesinden ayıran en önemli özelliklerden biri de sesin titreşimidir; konuşma sesi bile, kulakla net bir şekilde algılanamasa da, az miktarda bir vibratoya sahiptir (Dodart, 1706). Barok döneme ait bazı çalışmalar (Bernhard, Montéclair) vibratosuz vokali bir süsleme olarak tanımlar, ki bu da “o dönemde iyi eğitilmiş bir şarkıcı, sesinde en azından bir miktar vibrato kullanıyor olmalı” şeklindeki hipotezi destekler. Aynı kaynaklar “süsleme niteliğinde vibratosuzluk” tekniği gibi “süsleme amaçlı vibrato”dan da bahsederler fakat “nefes vibratosu” gibi bu teknik için de pek ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren şarkı söyleme tekniği önemli bir değişim geçirmeye başlar, vokal vibrato bu dönemden önce şarkı söyleme tekniğinde daha önemli bir yer tutmuş olmalıdır.

<sup>6</sup> Greta Moens-Haenen, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition* (Macmillan, 2002), c.26, s.523.

### 2.2.2. Düzenli Vibrato

Düzenli vibrato 17. yüzyıldan 19. yüzyılın ortalarına kadar, özellikle orkestra eserlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Yaylı çalgılarda, arşenin basıncının kontrollü olarak değiştirilmesiyle oluşur. En ünlü örneği Purcell'in "*King Arthur*" operasının "*Cold Genius*" sahnesinde bulunur ve dalgalı bir çizgiyle gösterilir. Arşeyle yapılan vibrato diyebileceğimiz sesin dalgalandırılması, "~" ya da üstünde bağ olan ". . ." (*staccato*) işaretleriyle de gösterilir. Arşe yavaş ve yumuşak bir biçimde çekilirken dereceli olarak basınç artırılır ve hafifletilir, bu basınçla ya da arşenin hızıyla, titreşim oranlı olarak artar ve azalır, sonuç olarak telin salınımı dalgalı bir tını oluşturur. Sesin yalnızca sağ kolla dalgalandırılmasıyla oluşan tını genellikle yavaş ya da moderato bölümlerde, açık tellerde görülür; bunun yanında, tek bir parmağın basılı kaldığı durumlarda sol elle yapılan vibratodan farklı olarak entonasyonu değiştirmez; bu yüzden dingin ve saftır. Sekizlik ya da onaltılık şeklinde yazılması temponun belirlenmesine yardım eder. Üflemeli çalgılarda da düzenli nefes vibratosu aynı şekilde gösterilir. Ayrıca şarkıcılar da bu tekniği kullanırlar, burada da vibratonun dalgalanması ritmik bir şekilde olmalıdır (sekizlik yazıldığında tam olarak sekizlik hızında vibrato yapılması vb.). Bu tür vibrato orgdaki *tremulant* sesinin taklidi olarak görülmüştür. Yavaş bölümlerde tekrarlanan sekizlik veya onaltılıklardaki *staccato* gibi işaretler genellikle düzenli vibratoyu işaret eder.

17. ve 18. yüzyıl oda müziğinde düzenli vibrato özel bir teknik olarak kabul edilen yegane vibrato çeşidiydi. Yoğunluk ve salınımın özenli kullanımı topluluğun olası entonasyon sorunlarını azaltır ve birlikteliği güçlendirirdi.

### 2.3. Ritim

Rönesans polifonisinin düzenli ritmik yapısına karşın barok dönem boyunca müzik ya çok düzenliydi ya da çok serbest. 17. yüzyılda kuvvetli ve zayıf vuruşların (zamanların) düzenli biçimlerini dolaylı olarak gösterebilmek için çoğu eserde ölçüler ölçü çizgisiyle ayrıldı. Barok besteciler düzenli ritim kalıplarını belirli duyguları uyandırmak için; düzensiz, esnek ritimleri ise *recitative*, *toccata* ve *prelude* gibi özgür biçimlerle, çalgısal solo parçalarda kullandı.

Ritmin bu iki türü elbette aynı anda bulunamaz ancak birbirini takip etmesi *recitative-aria*, *toccata-fugue* veya *prelude-fugue* geleneğinde olduğu gibi maksatlı bir karşıtlık sağlar.<sup>7</sup>

Fransız müzisyenler ritmik serbestliğin uygulanması konusunda yabancı meslektaşlarına göre daha titizdi. Çeşitli tarihsel dönemlerde, farklı ülkelerdeki yorumcular, besteciler tarafından yazılan ritimleri değiştirdi ve ritimlerdeki esneklik Barok müzikte kesinlikle beklenildi. Örneğin; Girolamo Frescobaldi 17. yüzyılın başlarında klavye için bestelerinden oluşan kitaplarına bir dizi aydınlatıcı önsöz yazmıştır. Bunlar, diğer konuların yanında *tempo rubato*'nun kendi eserlerindeki önemini vurgular ve o dönemin madrigallerinde de kendi *toccata*'larındaki gibi temponun serbest olması gerektiğini belirtir. Ancak 17. ve 18. yüzyılın Fransız bestecileri (Bacilli, Loulié, J.M.Hotteterre, F.Couperin ve diğer pek çoğu) kendi müzikleriyle yakından ilgili ve özel durumlarda uygulanması gereken belirli ritmik değişiklikleri tanımladı. Buna göre bazı eşit değerde yazılmış notaların eşit çalınmaması beklenirdi; sekizlik notaların giderek hızlandırılması gibi. Örneğin, sekizlik gruplar ikiye ayrılabilir ve her bir grup eşit olmadan çalınabilir, normalde ilk nota uzatılır (çok ya da az uzatılabilir) ama bazen de ilk nota kısaltılır, ikinci nota uzatılır.

Bazı bestelerde (örneğin pek çok Fransız uvertüründe) noktalı sekizlik notanın ardından gelen onaltılıklar ve hatta noktalı dörtlük ardından gelen sekizlikler, yazıldığından daha kısa çalınmalıdır. Bazılarında noktalı değerler yumuşatılır ve üçlemeye çevrilir. Bazen de eşit yazılmış sekizlikler noktalı gibi, ya da zayıf zamanda gelen sekizlikler onaltılık gibi çalınır. Bu uygulamalar dönemin notasyonuyla doğrudan yazılmadığından bestecilerin istediği özel ritmik motiflerin sağlanabilmesi açısından önemlidir. Pek çok Fransız müziği ve aslında diğer ülkelerdeki çoğu Barok müzik stili, dans formlarından kaynaklanır. Ritmik motifin temelinde yatan dans karakteri yorumda ortaya çıkarılmalıdır. Yazılı ritimlerdeki tüm bu küçük değişiklikler 17. ve 18. yüzyıl müziğinin, özellikle de Fransa'da bestelenenlerin, zarif ses rengini, berraklığını ve detaylarındaki ince zevki yansıtır.

Notasyon, usta yorumcuların icra ettiği ritmin inceliklerini hiç bir zaman tam olarak gösteremez. Bütün notaların tam süresi kadar uzatıldığı bir performans anlaşılabilir. Genellikle derecesi çok az da olsa bazıları uzatılırken bazıları da kısaltılır. Barok müzikte

<sup>7</sup> Barbara Russano Hanning, *Concise History of Western Music* (W.W.Norton, 1998), s.173.

belirli ritimleri sadece sezgisel yolla yorumlamak yetersiz bir yol gösterici olacaktır, bu yüzden ciddi yanlış anlamalardan kaçınmak için stil mutlaka öğrenilmelidir.

### 2.3.1. Metrik

Modern anlamda ölçü birimi, vuruşların hiyerarşik yapısının varlığını tanımlar (belirler); doğrudan artiküle edilmemiş olsa bile hem yorumcu hem de dinleyici tarafından hissedilir; müziğin eşit zamanlara bölünmesini, notaların ve eslerin ölçü içindeki düzenini gösterir. Metrik (latince *metrum*) eski Yunanca'da dildeki kısa ve uzun hecelerin incelenmesiyle oluşturulmuş sonelerin, kıtaların müzikte değerlendirilmesidir.<sup>8</sup>

Müzikte ölçüm tarihte çok çeşitli biçimlerde görülür. 1600'den önce bazı müzikler metrik özellikler taşıyor, bazıları taşıymıyordu; 1600'den sonra istisnalar olsa da (Louis Couperin ve d'Anglebert'in eşiksiz *recitative* ve ölçüsüz klavye prelüdlere gibi) çoğu müzik metrikti. Ayrıca notasyon 12. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar yavaş yavaş geliştiğinden "ölçü" kavramı farklılıklar göstermektedir, bu yüzden sadece notasyona değil aynı zamanda belirli özelliklerin uygulanış biçimine ve tarzlara da bakılmalıdır.

Ölçü çizgileri zayıf zamanı göstermenin en açık yolu olduğundan birinci vuruşta es olması aynı zamanda ölçünün temelinde yatan zayıf zaman (*arsis*) ve kuvvetli zamanın (*thesis*) hissini gösterir. Eğer vuruşlar arasında hareket farklılığı yoksa o zaman ölçü hissi de yoktur. Senkoplar, vuruşlar yok edilmiş gibi hissettirir, aynı zamanda ölçüyü belirtir. 17. yüzyıldan 18. yüzyıl başlarına kadar yazılmış teorik kaynaklar, ölçü ve ölçünün müzik-tekst ritimleriyle ilişkisinin sadece çalgısal icralarda kurulduğunu göstermektedir.

### 2.3.2. Metrik Alterasyon

Metrik alterasyon 18. yüzyıldan çok önceleri, üstelik batı uygarlığı dışında da kullanılmaktaydı; örneğin Japonya'nın Okinawa adasında iki sekizliğin, bir dörtlük ve bir sekizlikten oluşan üçleme olarak yorumlanması gibi.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Lale Feridunoğlu, *Müziğe Giden Yol* (İstanbul, 2004), s.15.

<sup>9</sup> Seihiin Yamanouchi, *The Music of the Ryūkyūs Vol. I* (Tokyo, 1950), s.5.

En azından 16. yüzyıldan beri, eşit değerlere sahip küçük nota gruplarından (sekizlik ve onaltılıklar) mümkün olduğu kadar kaçınılırdı. Bu tür nota grupları aynı şekilde yazılır fakat “iyi” ve “kötü” notalar olarak ayrılarak buna göre yorumlanmaları beklenirdi. “İyi” notalar daha uzun ve vurgulu çalınırdı. İstisnai bir uygulama ise çevrilmiş ritmik alterasyon olarak nitelendirebileceğimiz *lombard*'dir (*scotch snap, lombardian taste*): İyi notaların yine vurgulu fakat kısa çalınması.

Pedro Cerone 1613 tarihli çalışmasında bir notadan diğer bir notaya değer aktarılması gerektiğinden bahseder. 17. yüzyılın sonlarında L’Affillard “*Principes*” adlı yazısında her iki sekizlikten ikincisinin çok kısa olması gerektiğini belirtir. Muffat ve Lully de bu uygulamayı bir alterasyon olarak tanımlar ve bir gereklilik olarak niteler.

Heinichen 1711’de “iyi bilinen” bir uygulama olarak, aynı değerde yazılmış tüm notaların 1., 3., 5. (vs.)’lerinin uzun (*virtualiter longae*), 2., 4., 6. (vs.)’lerinin kısa (*virtualiter brevis*) olması gerektiğinden bahseder.<sup>10</sup>

1732’de önemli bir Alman müzik sözlüğü metrik alterasyonu Latince’den gelen eski bir tabirle; “*Quantitas Notarum extrinseca & intrinseca*” (notaların görünen ve gizli değerleri) başlığı altında tanımlamıştır. Eşit olarak yazılmış aynı türden notalar ölçünün tek sayılı kısımlarında uzun, çift sayılı kısımlarında ise kısa olmalıdır.<sup>11</sup> 1750’li yıllarda ise bu konu üç önemli teorisyenin çalışmasında yer bulur: Quantz, C.P.E.Bach ve L.Mozart.

Yorumlamada birincil notalarla (“atak” ya da İtalyanların deyimiyle “iyi notalar”) geçit notaları (“kötü notalar”) bir tutulmamalıdır. Birincil notalar mümkün olduğunca belirgin, uzun ve vurgulu olmalıdır.

### 2.3.2.1. Notes Inégales

Noktalama Jean-Jacques Rousseau’nun 1769 tarihli sözlüğünde şu şekilde tanımlanmıştır: İtalyan müziğinde sekizlik notalar noktalı yazılmadığı sürece eşit çalınmalıdır. Fransız

<sup>10</sup> Johann David Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung* (Hamburg, 1711), s.258.

<sup>11</sup> Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732), s.507.

müziğinde ise sekizlikler sadece 4/4'lük ölçüde eşit, diğer ölçülerde ise ("eşit sekizliklerle" ibaresi bulunmuyorsa) mutlaka bir parça noktalıymış gibi çalınmalıdır (*notes inégales*).

### 2.3.2.2. İkilemeye Karşı Üçleme

C.P.E.Bach 1753'te oldukça basit bir reçete vermiştir: Üçlemelerin 2/4'lük, 3/4'lük ve 4/4'lük ölçülerde gittikçe daha yaygın kullanılmasına karşın aynı ritmik karakter birçok parçada 12/8'lik, 9/8'lik ve 6/8'lik ölçülerde daha kolay bir şekilde yazıla gelmiştir.<sup>12</sup> Bu tanım içine giren müzikte noktalı yazılmış grup, üçleme şeklinde uygulanmalıdır: Noktadan sonraki kısa nota, üçlemenin son notası ile uyum sağlamalıdır, böylece tüm grup bir üçlemeye dönüşür.

İki yıl sonra 1755'te F.W.Marpurg, C.P.E.Bach'ı şu sözlerle desteklemiştir: Üçlemelerin ilk iki notası, noktalı olup olmamalarına bakılmaksızın ikilik düzende yazılmış notaların ilki içine girer. Üçlemenin son notası ikilemenin son notasıyla daima birleşir.<sup>13</sup>

### 2.3.3. Vurgulama

Barok müzikteki vurgulamalar ölçü bölümlenmelerine düşünüldüğü kadar bağlı değildir. Aksanlı notanın yerini belirleyen şey ölçüleme değil, cümlelerin doğal yapısıdır. Barok otoritelerin özellikle yapılmaması konusunda uyardığı yaygın bir hata monoton vurgulamadır; her ölçünün başında yapılan vurgulama gibi. Tempo düzeni içinde mekanik aksanlar yapmak erken dönem müziği için hiç uygun değildir. Cümlelerin kendi doğal yapısı içindeki vurgular ortaya çıkarılmalıdır. Schweitzer'in de çalışmalarında vurguladığı bu konuda Geminiani kendi çağdaşlarını dahi uyarma gereğini duymuştur: "Eğer arşe hareketinizle her ölçünün başına belirli bir vurgu verirseniz bu notalar diğerlerinden daha baskın olur, böylece parçanın asıl havasını değiştirmiş ve bozmuş olursunuz."

Ritimle yakından ilişkili olarak vurgulamanın pek çok farklı karakteri olabilir. Ancak en önemli şekilleri agojik ve dinamik vurgulamadır. Agojik vurgu, ritmik değişiklikleri tanımlayan özel bir durumu, cümlelerin zirve notası gibi özel önemi olan notaların

<sup>12</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the true art of playing keyboard instruments* (W.W.Norton, 1949), s.160.

<sup>13</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen* (Berlin, 1755), s.24

belirtildiğini içerir. Dinamik vurgu ise agojik vurguyla birlikte kullanılabilir ama bu bir zorunluluk değildir. Dinamik aksan yapmak için üç ana yol vardır:

a) Ani bir atakla seste büyük ama anlık bir yükseliş yapmak; ki bu alışılmış modern aksandır ve barok dönemde küçük bir yeri vardır;

b) Ani bir atakla başlayıp hemen ardından yavaş yavaş yükseltilecek sesin aynı şekilde yeniden azaltılmasıyla; *sforzando*. Akıllıca yapıldığında Barok müzikte önemli bir yeri vardır ve Geminiani "*The Art of Playing on the Violin*" (1740) adlı kitabında bu aksandan bahsetmiştir;

c) Önceki notanın değerini olması gerektiğinden daha kısa tutup sonrasında kuru fakat ani olmayan bir aksanla devam ederek; Barok müzikteki en yaygın vurgulama yöntemi; sonradan yerini modern aksana bırakmıştır.

Doğru vurgulama, Barok dönem eserlerinde kısmen, Rönesans polifonisindeyse neredeyse tamamen ölçü birimlerinden bağımsızdır.

### 2.3.3.1. Hemiola

3/4'lük bir dans olan *menuet* ritmik açıdan bir farklılığa sahipti. Bu dans önce sağ ayağın, arkasından sol ayağın iki vuruş süren uzun adımları sonrasında düz ve kısa iki adımdan oluşuyordu. Dolayısıyla müzikteki ölçüler görmezden geliniyordu.<sup>14</sup>

Müzik: 3/4 1 2 3 1 2 3  
Dans: 3/2 sağ --- sol ---- sağ sol

Dans ustası Giambattista Dufort "*Trattato del ballo nobile*" (1728, Napoli) adlı çalışmasında eşlikçi müzisyenlerin ölçülerin ilk notalarında vurgu yapmamaları gerektiğini yazmıştır.

*Hemiola*'nın görüldüğü tek dans *menuet* değildir, 16. yüzyıldan beri *galliard* ve *tourdion* gibi danslarda da aynı özellik görülmektedir. İki 3/4'lük ölçü, üç 2/4'lükmiş gibi düşünülür ve vurgular buna göre değişir.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Curt Sachs, *Rhythm and Tempo, A Study in Music History* (J.M.Dent & Sons, 1953), s.286.

<sup>15</sup> Aynı, s.243.

Ölçü:	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Kuvvetli / Zayıf:	K	Z	Z	K	Z	K	Z	K	Z	K	Z	Z

## 2.4. Artikülasyon ve Cümleme

Cümleme, melodik yapıya şekil vermek için bir parçanın bütünü bölümlere ve alt bölümlere ayırmayı, müzikal fikirleri bağlayarak ya da ayırarak ifadeyi ortaya çıkarmayı içerir. Cümleler veya pasajlar arasındaki artikülasyonlar büyük önem taşır. Artikülasyon aslında uzun yazılmış notaları ayırmaktır. Her nota tam süresince tutularak çalınmaz, çoğu kendi süresi içinde daha kısa çalınır. Belirli süredeki bir notanın yine belirli bir süre kısaltılması “artikülasyon sessizliği” olarak adlandırılır ve iki şekilde yapılabilir; atakla vurgulayarak, ara vererek (sesi anlık keserek).

Anlık sessizlik cümlenin içindeki notalardan çok cümlelerin arasında kullanılır ve cümle sonundaki notanın değerinden çalınır, ya da “*stolen time*” gibi sonraki cümlenin başından önce tempoyu anlık bozarak ara verilir.

İkincisi daha etkili bir efekttir, özellikle de bir *ritardando* ile hazırlanıyorsa. Tek bir cümle içindeki sesin sürekliliği genellikle değişmez olarak düşünülür halde küçük boşluklara (sessizlik) sahiptir; sessizliğe yakın demek daha doğru olacaktır çünkü çoğu çalgıda, çeşitli durumlarda ses tamamen kesilmez fakat keskin bir biçimde azalır, rezonans sesin belli bir derece devam etmesine izin verir; bu, birdenbire kesilmeyen bir artikülasyon çeşididir.

Tamamen *legato* (bağlı) bir cümlede boşluklar olmasa da, anlatımı biçimlendirmek için vurgular ister istemez kullanılacaktır. Tamamen *staccato* bir cümlede ise her nota birbirinden ayrılabilir. Bazı notaların ayrı, bazılarının ayrı olmadığı yerlerde şartlar doğru bir şekilde değerlendirilmelidir. Aslında tamamen *staccato* bir cümlede bile her iki notanın arası aynı olmayacak, fakat bu notalar muhtemelen gerginlik ve artikülasyondaki küçük değişikliklerle belirlenen gruplara ayrılacaktır.

Quantz (*Versuch*, 1752) “notalar birbirlerine yapışmış gibi seslendirilmemelidir, üfleli çalgılar dillerini kullanarak, yaylı çalgılar yaylarıyla atak yaparak artikülasyonun gereklerini



yerine getirmeliler, ayrılması gereken notaları geçiştirmekten kaçınmalılar” diye yazmıştır. Geminiani “*The Art of Playing on the Violin*” (1740) başlıklı metodunda ayrı arşeyle fakat *legato* çalınan, esnek, telden hafifçe ayrılmaya yakın bir çalış (*détaché*) hakkında detaylı tavsiyeler vermiştir. Bu, genel olarak dildeki noktalama işaretlerinin veya vokal müzikteki nefes almanın işleviyle paralel düşünülür. Baillot “müzikte kullanılan notalar konuşmada kullanılan kelimeler gibidir; cümle kurmak, fikirlere şekil vermek için kullanılırlar, tıpkı yazılı bir metinde olduğu gibi cümlenin yapısını tanımlamak ve kolay anlaşılır hale getirmek için nokta ve virgül kullanılmalıdır” demiştir. Campognoly de şarkı söylemedeki nefes ilkelerinin yayla kullanılmaya uygun olduğunu yazmıştır.

Frescobaldi (*Toccata*’lar, 1614) pasajın son notasında bir cümleyle diğerinin arasındaki karışıklığı engellemek için, nota sekizlik ya da onaltılık olsa bile bir durgu istemiştir (ancak bunu yazarak belirtmez). Quantz (*Versuch*, 1752) “birbirine ait fikirleri bölemezsiniz, buna karşın müzikal anlamları tamamlandığı zaman, durgu işareti belirtilmiş olsun ya da olmasın, onları bölmelisiniz” diye yazmıştır.

F.Couperin cümleleri belirten virgülleri sıklıkla kullanmış ve zıt efektleri göstermek için de notalar arasına kısa çizgiler koymuştur. Buna benzer işaretler belirli süslemeler için de kullanıldığından dikkatli tanımlanmalıdır. Diğer işaretler arasında en uygun fikir verenler, orta dereceli bir artikülasyon için yazılan vurgu işareti ( / ) ve büyük bir artikülasyon için yazılan işarettir ( // ).

## 2.5. Tempo ve Ruh

Vokal ve çalgısal besteler geç 16. yüzyıl madrigallerinden başlayarak duyguları canlı ve etkin bir biçimde ifade etmeyi amaçlar. Erken dönem bestecileri belirli bir duyguyu ifade etmek veya dinleyici üzerinde belirli bir duygu uyandırmak için önce müzikal ifadeler arar daha sonra ruh halini göz önünde bulundururdu: coşku, heyecan, keder, şaşkınlık, sevinç vb. Bestecilerin asıl amacı kendi kişisel duygularını aktarmak değil, genel anlamda belirli insani duyguların müzikal anlatımıydı. Konsonans ve disonansların kullanımında bazı eski kuralların aşılması, düzenli ve hatta ritmik akış, renkte ve dokuda karşıtlıklar gibi yeniliklerin amacı, belli bir duygu uyandırmak ya da bu duyguyu harekete geçirmektir.

Öncekilerden farklı olarak Barok dönem bestecileri kendi bestelerinin yaklaşık olarak çalınmasını istedikleri tempoyu, duyguyu ve karakteri verebilmek için, *lento*, *allegro ma non tanto*, *pesante* gibi çeşitli terimleri sıklıkla kullanmıştır. Bir parçanın, bir bölümün ya da bir pasajın başında kullanılan bu tanımlayıcı terimler kesin bir tempo vermez, genel anlamda ruh halini ve yaklaşık tempoyu gösterir. Bu terimler çoğu kez besteciler tarafından tutarsız biçimlerde kullanılmış ya da dönemin farklı yazarları tarafından çelişkili tanımlanmış olsa da Barok müziğin tempoları hakkında en kesin bilgiyi sunar. Brossard ve Grassineau müzikal terimler sözlüklerinde, Leopold Mozart da keman çalma üzerine yazdığı çalışmasında bu tanımlayıcı terimleri tarif etmiştir. Buna ek olarak Quantz'ın flüt çalma üzerine yazdığı çalışması insan nabzına göre ölçülen, kesin hıza yakın olduğu tahmin edilen tempo gruplarının sistematik bir tablosunu ve çeşitli dansların uygun tempolarının daha doğru tanımlarını içerir.

İlk başlarda *lento*, *tarde*, *adagio* gibi başlıklar *tempo giusto*'ya geçişte ara bölüm olarak, *allegro* ve *presto* ise normal hıza dönüldüğünü göstermek için kullanılırdı. Aynı şekilde, *forte* normal dinamiğe geri dönüldüğünü belirttiği için *piano* (*echo*) terimi de dinamik karşıtlık olarak kullanıldı. Corelli'nin eserlerinde bile *piano*'dan önce geldiği zamanlar dışında *forte* görülmezdi. Bunlara ek olarak *adagio* ve *piano* genellikle birlikte kullanılır ve yine birlikte düşünülen *allegro* ve *forte* tarafından takip edilirdi.

Hız belirten terimlerin bilinen en eski örnekleri Luis Milan'ın "*El maestro*" (1535) adlı eserinde görülmektedir: "*a priesa*" hızlı - "*a espasio*" yavaş. 17. yüzyılda bu terimler daha sık kullanılmaya başlandı. "*Drag*", "*away*", "*fast*" (ya da "F"), "*slow*" (ya da "S") gibi terimlerin kullanımı Rönesans döneminde İngiltere'de alışılmadık bir durum değildi, Orlando Gibbons (1583-1625) eserlerinde bu terimleri kullanıyordu. 18. yüzyıla beraber, özellikle de Fransız okulunda benzer göstergelerin kullanımı yaygınlaştı.

*Pavan*, *galliard*, *saraband* vb. terimler bilinen dans müziklerinin genel karakterini verir. Bu karakterler zaman ve mekana göre değişiklik gösterebilir. Brossard tarafından 1703'te "çok neşeli ve hızlı" olarak tanımlanan *minuet*; 1751'de Diderot tarafından "asil, zarif ve orta tempoda" şeklinde tanımlanmıştır. 17. yüzyılda Fransız *saraband*'ı yavaş (bazen çok yavaş); İngiliz *saraband*'ı ise daha hızlı ve keskindir. Mace'e (1676) göre *saraband*, *courante*'tan daha oyuncu ve hafif olmalı, üçüncü zaman ilk ikisinden daha kısa tutulmalıdır. *Saraband*, eğer "İngiliz" sütünleri tamamen yanlış isimlendirilmediyse, J.S.Bach zamanında daha yavaş

olabilir. Georg Muffat (*Ausserlesener Instrumental-Music*, 1701). İtalyanların *adagio*, *largo*, *grave* gibi bölümleri Almanya'daki vatandaşlarından daha yavaş, *allegro*, *presto*, *vivace* gibi bölümleri de çok daha hızlı yorumladıklarını ifade etmiştir. Purcell 1683'te *adagio* için "orta hızda" ifadesini kullanmıştır; Grassineau 1733'te *presto* için "hızlı ya da çabuk, neşeli, fakat süratli değil" tanımını yapmıştır.

Dans formları, dans formunda olmayan başka bir bölümle birleştiğinde ya da böyle bir bölümle yer değiştirdiğinde, bölüm için kullanılan tanımlayıcı terimler hızdan çok karakteri ve belirli insani duyguların müzikal ifadesini içerir. Leopold Mozart, *grave* için "üzgün ve ağırbaşlı, bu yüzden çok yavaş olmalı", *allegro* için ise "neşeli, fakat telaşlı bir tempo değil" ifadelerini kullanmıştır. Gerçekte bu terimlerin hizmet ettikleri başlıca amaç yalnızca sürat değil, aynı zamanda ruh halinin içerdiği fikir üzerinde de bir yol gösterici olmaktır.

Aşına olunan terimler aşına olunmayan müzikte görüldüğü zaman taşıdıkları anlamların farklı olabileceği her zaman göz önünde bulundurulmalıdır. Erken dönemde kullanılan terimler 19. yüzyıldaki benzerleriyle bir tutulmamalıdır; Händel'in *largo*'sunu Elgar, ya da Bach'ın *adagio*'sunu Brahms ruhuyla yorumlamaktan kaçınmak gerekir.

Erken dönem eserlerinde yavaş bölümleri "çok yavaş", hızlı bölümleri "çok hızlı" yorumlama eğilimi günümüze özgü bir yanlış değildir. C.P.E.Bach bu konuda şöyle der: "Genellikle İtalyan terimleri tarafından önerilen eserin hızı; eserin genel karakterine, en küçük notaların süratine ve içerdiği cümlelere bağlıdır. Bu etkenlere gerekli dikkatin gösterilmesi bir *allegro*'nun telaşlı ve bir *adagio*'nun çok yavaş olmasını engeller."

Erken dönemde müzik metronomik düzene sahip değildir, dolayısıyla esas tempoya ek olarak bölümlerdeki tempo dalgalanmaları da (hız değişiklikleri) belirlenmelidir. Tüm büyük ve geçici kadanslar tempoda küçük bir rahatlık gerektirir.<sup>16</sup> Bitişteki *ritardando* kendi boyutuna oranlı olarak önceden hazırlanmalıdır, ani veya gecikmiş bir yavaşlama yapılmamalıdır. Bazı pasajlarda sabit harekete, bazılarında da devamlı bir esnekliğe ihtiyaç duyulur; bu konuda geçerli olan kural, tempoda gerekçe olmadan dalgalanma yapılmaması, müziğin gerektirdiği yerlerde ise dalgalanmanın engellenmemesidir.

<sup>16</sup> Eric Blom, a.g.e., c.1, s.447.

Erken dönem müziğinde bu tür tempo değişikliklerini gösteren kelimeler günümüzde de aynı şekilde kullanılmaktadır. *Ritardando*, *accelerando*, *piu* ya da *meno mosso* gibi tempo değişikliklerini gösteren terimler genellikle değişikliğin istendiği yere yazılır. Daha küçük dalgalanmalar ise yorumcuya bırakılır. 1753'te C.P.E.Bach tarafından yapılan ayırım neredeyse bir yüzyıldan az bir süre sonra Chopin tarafından da tekrarlanmıştır:

a) Bir notanın, ölçünün ya da bütün bir pasajın sahip olduğu metrik değerlerde, bastaki ritmik düzeni bozmayacak şekilde yapılan değişiklikler ve düzensizlikler,

b) Yazılmış metrik değeri yok eden, fakat temel ritmi barındıran düzensizlikler.

İlki süsleme olarak kullanılır, ikincisi temel anlamda temponun dalgalanmasıdır. Müzikte tüm dönemlerde her iki türün de kullanımına sıklıkla ihtiyaç duyulmuştur.

### 2.5.1. Dans Müziği

Dans müziği sadece dans alanındaki vazgeçilmez niteliğiyle değil, aynı zamanda vokal ve çalgısal müziğin içine işlemiş olan karakteristik ve ritmik özellikleri bakımından da son derece önemlidir. *Pavane*, *galliard*, *allemande*, *courante*, *sarabande*, *gavotte*, *musette*, *bourrée*, *menuet*, *gigue*, *loure* gibi öne çıkan dans biçimleri, karakteristik ve yapısal özellikleriyle aslında dans olarak değerlendirilmeyen pek çok bestenin alt yapısını oluşturur.

Pek çok erken dönem müziği dans formundadır, bu yüzden kuvvetli zamanları belirtmek doğru olacaktır. Örneğin üç zamanlı bir ölçüde ilk vuruşlara ağırlık verilir, diğerleri hafifletilir; 4/4'lük bir ölçüde ise ilk vuruş en vurgulu, üçüncü vuruş ikinci derecede vurgulu, ikinci ve dördüncü vuruşlar ise en hafif olanlardır.

Erken dönem müziğinde sıkça kullanılmış danslar şunlardır:

### 2.5.1.1. *Pavane*

16. yüzyılın ilk çeyreğinde *basse danse*'dan doğan, genellikle 2/4'lük ya da 4/4'lük ölçüde, düzgün ritimli, ağır tempolu, törensel havada, zengin ve süslü giysili kadın ve erkeklerin gösterişli adımlarla (beş adımlı) daire biçiminde bóbürlenerek yaptıkları saray dansı. Çoğunlukla arkasından hızlı bir dans olan *galliard* gelir. Bölümlerin bu karşıtlığı bazı uzmanlara göre süit formunu doğurmuştur.

### 2.5.1.2. *Galliard*

Kelime anlamı güçlü, yiğit olan, kimi otoriteler tarafından Fransızca'dan kaynaklandığı öne sürülen, beş adımlı koreografi ile dans edilen, 16. ve 17. yüzyıllarda özellikle İtalya'da çok sevilen, özgür figürlerle, gösterişli, neşeyle ve *pavane* ile birleştirilerek oynanan, İngiltere'de ithaf edildiği soyluların adlarıyla anılan, İspanya'da ise çeşitlemeler ile 4/4'lük ölçüde, el sıkışmalarını da içeren koreografi ile gerçekleşen, genellikle üç zamanlı ve 3/4'lük ölçüdeki eski Avrupa dansı. Sık sık *hemiola* kullanılır. *Pavan*'la karşıt karakterdedir.

### 2.5.1.3. *Allemande*

Alman dansı anlamına gelen, 2/4'lük ya da (sonraları çoğunlukla) 4/4'lük ölçüde, orta hızda bir dans. Akıcı, sakin ve iddiasızdır. Genellikle bir süitin ilk bölümünü oluşturur.

### 2.5.1.4. *Courante*

Fransa'dan doğduğu düşünülen, 16. yüzyılda Avrupa'da yaygınlaşan, 17. yüzyılda İtalya ve Fransa'da çok popüler olan, 18. yüzyılda çalgısal süitlere giren eski bir dans. İtalyan ve Fransız olmak üzere iki biçimi vardır. İtalyan versiyonu *corrente* 3/4'lük ya da 3/8'lik ölçüde, berrak armonik ve ritmik yapıda hızlı bir danstır. Fransız *courante*'ı ise genellikle 3/2'lik ölçüde, törensel havada, kontrpuanlı bir dokudadır ve karmaşık, *hemiola*'lar içeren bir ritmik yapıya sahiptir. J.S Bach, Telemann, Händel gibi pek çok Barok dönem bestecisi her ikisini de kullanmıştır. *Courante* salon dansında olduğu gibi süitlerde de *allemande*'ı takip eder.

### 2.5.1.5. *Sarabande*

3/2'lik ya da 3/4'lük ölçüde, ağır tempolu, sakin, ikinci zamanında karakteristik bir vurgu içeren törensel adımlı, İspanya kökenli olduğu düşünülen bir dans. Zengin akorlar, armonik bloklar içerir. İkinci yarısı daha geniş ve uzundur. Cümle sonları narin yapıdadır, genellikle zayıf zamanla biter.

### 2.5.1.6. *Gavotte*

4/4'lük ya da 2/2'lik ölçüde, daima eksik ölçü (*aufakt*) ile başlayan, orta hızda bir Fransız dansı. Cümleler genelde dört ölçüden oluşur ve ritmik motifler içerir. Bazen iki *gavotte* arka arkaya kullanılır (*gavotte 1*, *gavotte 2* olarak gösterilir). Birinci kısım ikinciden sonra tekrarlanır. İkinci bölmesi genellikle *musette* formundadır.

### 2.5.1.7. *Musette*

XV. Louis zamanında De Lalande'in bale müziklerinde kullandığı bas eşliğinde sürekli gayda taklidi yapılan *gavotte* benzeri, 2/4'lük, 3/4'lük, 3/8'lik ya da 6/8'lik ölçüdeki dans. *Gavotte*'da *trio* yerine kullanılabilir.

### 2.5.1.8. *Bourrée*

2/4'lük ya da 4/4'lük ölçüde, hızlı bir Fransız dansı. Halk dansı özelliğinden 1650'lerde uzaklaşmış ve sosyete dansı olmuş, *ballet de cour*'larda *air*'den sonra gelen dans olarak kullanılmıştır. 1699'da adımlarının kesin olarak tanımlanmasından sonra iyice yaygınlaşmış, süitlere ve Fransız stilinde uvertürlere girmiştir. Komik opera ve *operatta* formuna ışık tutar.

### 2.5.1.9. *Menuet*

Zarif bir dans olarak yaygınlaşan, minik adımlarla yapıldığı için bu adı alan, orta ya da yavaş tempoda, 3/4'lük ölçüde Fransa kökenli dans. Karşılıklı oluşturan *trio*'dan sonra *menuet*'ye geri dönülür.

### 2.5.1.10. *Gigue*

İrlanda kökenli, iki zamanlı *jig* dansından ritmi oldukça değiştirilip işlendikten sonra Avrupa'ya yayılan, 3/4'lük, 3/8'lik, 6/8'lik, 9/8'lik ya da 12/8'lik ölçülerde, uzun-kısa vurgulamalarla, neşeli sıçrayışlarla oynanan hızlı tempolu bir dans. Gerçek *jig*'in belirli bir biçimi bulunmayan, hızlı bir dans olmasına karşın *gigue* bale tarzında, çiftlerle yapılırdı. Melodi dizeleri, hızla hareket eden, üç tane sekizlikten oluşan nota kümelerinden meydana gelir. Bir müzik formu olarak *gigue*, genellikle stilize dans süitinin son bölümü olarak kullanılır. Her zaman füg tarzında (yani melodik taklitten yararlanarak) yazılır ve sekizlik notaların karakteristik üçlü kümeleri korunur. Fransız *gigue*'i noktalı ritimler içerir, fügaldir, ikinci bölümü birinci temanın ters çevrilmesiyle oluşur. İtalyan *gigue*'i ise fugal değildir ve daha hızlıdır.

### 2.5.1.11. *Loure*

Ağır aksanlı, eksik ölçü (*auftakt*) düzeninde vurgulamalı, 6/4'lük (3/2'lik) ya da 3/8'lik ölçüde, *saraband*'ı andıran, ağırca tempolu, önceleri gayda eşlikli kırsal dans. Noktalı ritimler içerir. İkinci vuruşa önem verilmelidir.

### 2.5.1.12. *Trio*

Özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülen, kendinden önce gelen bölümle kontrast oluşturan, genellikle karşıt tonalitede olan, *alternativo* olarak da adlandırılan dans bölümü.

### 2.5.1.13. *Style Brisé*

Fransız besteciler danslar için, aslında bale müziklerinin düzenlemesi denilebilecek karakteristik bir tarz ortaya koydu. Bu düzenlemeler genellikle topluluklar için değil, solo çalgılar için düşünülmüştü; önce lut daha sonra klavsen ya da viyol için. Lut düzenlemeleri zaman zaman klavsene uyarlanmıştır, süslemelerin ve özyapının geçirilme yöntemi luta ve lutun ifade tarzına özgüdür.

Lutçular doğal olarak tek bir mızrap darbesiyle aynı anda sadece tek bir ses çıkartabilirler; akorların kırılarak çalınması aynı zamanda bir çok partinin dinleyici tarafından daha net algılanmasını da sağlar. Lutçular aynı zamanda küçük süslemelerin (*agréments*) kullanımını da sistematik olarak geliştirdi. Fransız lut stili aslında 1600'lerin sonlarında başta klavye için olmak üzere o dönemdeki tüm Fransız müziğinin temelidir denilebilir.<sup>17</sup>

## 3. SÜSLEMELER

Melodiyi zenginleştirmek için kullanılan, notanın önüne ya da arkasına gelen ek nota grubuna süsleme denir. Süslemeler melodiyi şekillendirir ve karakter verir. Barok dönemde süslemeler çok büyük bir önem kazanmıştır. Besteciler süslemeleri geliştirerek melodiyi değiştirdikleri gibi armoniyi de değiştirmeyi başarmıştır.

Süslemeler ikiye ayrılır: Zorunlu olanlar ve zorunlu olmayanlar. Zorunlu olan süslemelerin eserden çıkarılması yanlış nota çalmak kadar hatalıdır. Zorunlu olmayan süslemelerin uygulanmasıysa yorumcunun isteğine bağlıdır. Yine de zorunlu olmayan süslemelerin hiçbirini yapmamak doğru olmaz. Zorunlu süslemeler eserin bir parçasıdır ve bu süslemeleri yapmak için stili doğru bilmek şarttır. Editörler süslemeleri belirtmeli ve açıklamalı, yorumcular da bu süslemeleri dikkatle incelemelidir; çünkü süslemeler kesinlikle bir yorumcunun kendi isteğine göre ekleyeceği notalar değildir.

Rönesans yorumcuları için doğaçlama ve süsleme tekniklerini öğrenmek geleneksel müzik eğitiminin temel bir parçasıydı. Bir eserin deşifresi sırasında bile süslemeler eklenir ve doğaçlamalar yapılırdı. Süsleme miktarının değişkenlik gösterdiği durumlar olduğu da

<sup>17</sup> Barbara Russano Hanning, a.g.e., s.199.



görülmektedir. Örneğin eşlikli bir solo eserde, bir toplulukla çalınan esere göre daha fazla süsleme yapılması tercih edilirdi. Bazı süsleme gelenekleri içinde, tiz partilerde daha fazla, baslarda daha az; neşeli parçalarda daha fazla, hüzünlü parçalarda daha az; kadanslarda daha çok, cümle başlarında daha az; bir cümlenin tekrarlarında daha çok ama ilk gelişinde daha az süsleme yapılması da vardı.<sup>18</sup>

Quantz'ın sözleri İtalyan müziğinde süslemelerin ne kadar vazgeçilmez olduğunu ispatlar: “*Adagio*'da olduğu gibi *allegro*'da da melodiler süslenmeli, apojetürler ve diğer gerekli süslemelerle o anda gerekli tutkuyu verebilecek şekilde daha hoş bir hale getirilmelidir.” Geminiani de “*The Art of Playing on the violin*” adlı çalışmasında süslemelerin her zaman hoş bir etki yaratacağını anlatır ve mümkün olduğu kadar sık kullanılmasını, istenilen her nota üzerinde denenmesini öğütler.

Monteverdi ve Caccini'nin de içinde bulunduğu erken 17. yüzyıl bestecilerinin, istenilen vokal süslemelerin uygulanmasını önemle şart koşması, bazen çok karmaşık doğaçlama ve süslemelerle (*division, pasaggi*) bestecinin kastettiği anlamı neredeyse tamamen yok eden 16. yüzyıl sonlarındaki virtüözlerin aşırılıklarına bir tepki gibi görünmektedir. Caccini, süslemenin işlevinin söylenen şarkının duygusal içeriğinin altını çizmek olduğunu vurgulayarak, bazı sonradan eklenen süslemelere izin vermiş ve hatta *rubato* ve dinamik efektlerin kullanımının artırılmasını bile teşvik etmiştir. Karmaşık doğaçlamaların (*division, pasaggi*), önemli kadanslarda seyrek olarak yapılanlar dışında, *recitative*'de yeri yoktur. Bazı şarkıcılar tarafından aryaların kıtalarının çok fazla süslenmesi ihtimali olduğu için Monteverdi ve çağdaşları kendi kompozisyon stillerinin bir parçası olarak sık sık süsleme figürleri kullandı, bu yüzden sonradan eklenen süslemelere neredeyse hiç izin verilmedi. Monteverdi, *Orfeo*'da (1607), aynı zamanda virtüöz çalgısal *ritornello*'lara sahip “*Possente spirito*” aryası için temel vokal parti üstüne ayrıntılı olarak süslenmiş bir versiyon da yazmıştır.

İtalyan operasında *recitative* sahnelere oranla aryaların yükselişe geçmesiyle süsleme gelenekleri de değişti. 18. yüzyılda, *da capo aria*'nın sağlam kurulmuş olması, “*opera seria*”larda en önemli unsurdu. Şarkıcılardan, her bestenin tekrarlanan bölümlerinde kesinlikle süsleme yapmaları beklenirdi. Aynı şekilde her bölümün sonuna kısa kadanslar

<sup>18</sup> Kenneth Kretzner, *The New Grove Dictionary Second Edition* (Macmillan, 2002), c.18, s.709.

ekleyebilirlerdi. Tekrarlanan kısımların ilk sergilemesinde de, ikinci tekrarında olduğu gibi, mümkün olduğu kadar gösterişsiz süslemeler yapılırdı.

18. yüzyılda bir çok arya süslemelerle birlikte yazılmıştır. Barok dönemde İtalyan çalgısal müziğindeki süslemelerin uygulamaları, kökleri daha eski uygulamalara dayanan, katı olmayan bir geleneğin gittikçe evrim geçirmesiyle ilgilidir. Bazı durumlarda süsleme yapılması zorunluymken, bazı durumlarda ise süsleme yapmak mümkündür ancak zorunlu değildir. Bu durum gittikçe daha katı kurallarla belirlenmiştir. Hem hızlı hem de yavaş bölümlerde, besteci belirtmiş olsa da olmasa da yorumcular notalara çeşitli kısa, anlaşılır süslemeler eklemekte oldukça özgürdü. Kadanslara her zaman tril eklenebilirdi. Müziğe, *appoggiatura*, *mordent*, *slide*, *turn* ve diğer değiştiricileri ya da geçiş notalarını eklemek de mümkündür. Bazı örneklerde, özellikle yavaş bölümlerde, sadece melodinin yapısal ana hatları yazılır ve bu da yorumcuya eseri ayrıntılı olarak süslemelerle betimleme zorunluluğu getirirdi. 17. yüzyıl boyunca, kökleri Rönesans uygulamalarına dayanan (fakat özellikle İngiltere’de hala devam ettirilen) *division* ya da *diminution* tekniklerinin yerini doğaçlamanın çok daha baskın olduğu gösterişli bir süsleme tarzına bıraktığı görülebilir. Bu stilin en ünlü örneği, Corelli’nin op.5 keman sonatlarının besteci tarafından *adagio* bölümler için yazılmış süslemeleri içeren 1710 tarihli Roger edisyonudur. Gösterişli süslemelere bir diğer örnekse Telemann’ın el yazması “*Methodische*” sonatlarıdır (1728, 1732); fakat konuya en sistematik yaklaşımı Quantz “*Versuch*” (1752) başlıklı çalışmasında getirmiştir, birkaç bölüm basit aralıkların süslenmesine ve *adagio* bölümlerin ele alınış biçimlerine ayrılmıştır.

Fransız müzisyenlerin, İtalyan müzisyenlere göre değişik süslemeleri gösterebilmek için çok daha fazla işaretleri vardı. Yorumcunun melodik doğaçlama yetisi, Fransız müzisyenler tarafından daha az önemsenirdi. Genellikle çalgısal yavaş bölümleri İtalyan’lardan daha eksiksiz yazdıklarından ve operalarında *da capo* formu kullanmadıklarından, Fransız müziği *pasaggi* için başlıca uygun durumlardan yoksundu. François Couperin “*L’art da toucher le clavecin*” (1716) adlı önemli çalışmasında çeşitli talimatlarının yanında süslemeler için detaylı bir tablo hazırlamış ve yorumculara notada, besteci tarafından yazılmış işaretlere çok dikkat etmelerini, talimatlara sadık kalmalarını tavsiye etmiştir. Eserleri üzerinde daha fazla hakimiyet kurmaya çalışan, başka bir deyişle eserlerinin mümkün olduğu kadar kendi istedikleri gibi yorumlanmasını isteyen Fransız besteciler çeşitli uygulama durumları üzerinde, yüzeydeki detayların önemini artıracak ve Fransız stilinin genel özelliği olan berraklık ve zerafeti ortaya çıkaracak çalışmalar yapılmasını isterdi. Quantz, İtalyan stilineki

parçalarda yorumcuların armoniyi ve kompozisyonun ilkelerini anlaması gerektiğini söylerken, Fransız müziğinin süslemeler için böyle bir bilgiye ihtiyaç duymadığını belirtmiştir.

#### 4. DOĞAÇLAMA

Doğaçlama kavramı Avrupa'da 15. yüzyıldan beri biliniyordu ve önceden yazılmış, değişmeyen müzik eserleri dışında kalan uygulamaları tanımlamak için kullanılıyordu. Kesin tanımı dengeye, tutarlılığa ve tarihsel süreçte kültüre göre büyük farklılıklar gösteren "değişmeyen müzik eseri"nin kimliğine dayanır. Doğaçlama, genellikle tutumluluk sebebiyle yazılmamış ama yazılması aslında mümkün olan fikirleri kapsar. Uygulama gelenekleri ve tekniklerinin yorumcular tarafından çok iyi bilinmesi de bu tutumluluğu sürdürmüştür. Tanım tempo seçimini içermez ancak süslemeleri ve diğer melodik değişimleri, kadansları içerir.

"Değişmeyen müzik eseri" kavramının daha serbest bir tanımı ise doğaçlamanın kapsamını daha da genişletmemize izin verir, 16. yüzyılda dans müziğinde ya da cazda kullanılan armonik kalıplar gibi.

Grekoromen uygarlığının yıkılmasından sonra Avrupa'daki müzik daha çok ezberleme yoluyla korunmuştur ve yeni müziğin oluşması çoğunlukla uygulama sırasında yapılan doğaçlamalar yoluyla gerçekleşmiştir.

##### 4.1. *Diminution*

Melodik doğaçlama batı müziğinin bir parçası olarak kalırken farklı biçimleri de görülür; örneğin ayinsel bir şarkıya uygulama esnasında ikinci bir partinin eklenmesi gibi. Bu erken *organum*'un halk şarkıları geleneğinden geldiğine şüphe yoktur ancak bu uygulama için dikey uyum ve uyumsuzlukları, diyatonik sistemin özelliklerini iyi bilmek gerekir.

Topluluk bazında yapılan daha kolay bir doğaçlama çeşidi ise 16. yüzyılda tek bir partiye süslü pasajların eklenmesiydi. Bu yöntem *diminution* olarak anıldı çünkü uzun notaların

yerini kısa ve daha çok sayıda nota alıyordu. Bu uygulama melodik çizginin kırılması olarak da tanımlanabilir.

Topluluk için yazılmış polifonik eserlerde solo şarkı, yaylı ve üflelemeli çalgılar için doğaçlama öğreten *diminution* üstüne ilk kitap Sylvestro di Ganassi'nin 1535'te Venedik'te yayınlanan çalışmasıdır. *Diminution* tekniği, Barok dönemin ayrılmaz bir parçası olan Rönesans müziği öğelerinden biri olduğu için yazılı eserler üstünde çok belirgin bir etkiye sahiptir.

## 4.2. Tam Çalgılarda Doğaçlama

Rönesans müzisyeni için "tam çalgı" bir kişinin polifonik bir eseri seslendirebileceği org ya da lut gibi çalgılardır. Conrad Paumann'ın "*Fundamentum organisandi*" (1452) gibi 15. yüzyıla ait birçok el yazması, klavye stilinde karşıt melodilerin eklenmesiyle ilgili pratik öneriler içeriyordu. Dinleyicinin zaten aşına olduğu, popüler bir tema ya da dans motifleri üstüne çeşitleme dizileri oluşturmak 16. yüzyılın başlıca doğaçlama yöntemlerinden biri haline geldi.

Klavye ile bağlantılı, sonrasında gelecek solo bir parça için tonu ya da modu pekiştirecek özel bir biçim de prelüddür. Bilinen en eski prelüd Adam Ileborgh'a aittir (1448).

## 4.3. 17. Yüzyıl Başlarında Doğaçlama

### 4.3.1. İtalya

Rönesans'ta İtalya'da kullanılan tüm doğaçlama yöntemleri erken Barok'ta da kullanılmıştır. En temel iki yöntem, yazılmış bir partinin süslenmesi ya da tamamen yeni bir parti yaratmaktır. Bu iki yöntem teorik olarak farklılıklar göstermesine karşın uygulamada pek birbirinden ayrılmaz.

Doğaçlamaya dayanan süslemelerde önemli değişimler olacaksa bunlar önceden tanıtılır. Bestelerindeki yazılı partiyi çok önemseyen besteciler iki yolla süsleme üstünde daha çok

kontrol sahibi olmaya çalışmıştır: Bazı örnekleri açıkça yazarak göstermek ve bazı süsleme kalıpları için yazdıkları sembol ya da kısaltmaları açıklamak.

#### 4.3.2. İngiltere

Çalgısal doğaçlama İngiltere’de 17. yüzyılda büyük gelişme gösterdi ve benimsendi. Çeşitleme, *virginal* ustalarından kalan bir mirastı ve İngiliz çalgıcıları popüler şarkılar üstüne yapılan *diminution* ya da doğaçlamalara bayılıyorlardı; örneğin aslında bir *passamezzo antico* olan “*Greensleeves*” gibi. Bir partide orijinal motif sürekli tekrarlanırken diğer parti ya da partiler bu motif üstünde doğaçlanırdı.

#### 4.3.3. Fransa

“Guédron’un 17. yüzyıl başlarındaki çalışmalarında, polifonik ve solo “*air de cour*” örneklerinde Caccini’nin süsleme yöntemlerinin etkisi görülür. Aslında genel olarak Fransız müzisyenlerinin İtalyan uygulamalarındaki melodik formülleri taklit ettikleri söylenebilir. Çalgısal müzikte doğaçlamaya dayanan süslemeler vokal uygulamayı ve dilin genel özelliklerini yansıtmaya çalışır.

Bunun dışında Fransızlara özgü tipik uygulamalardan biri de ritmik değişimlerdir. Notada belirtilmeyen, esneklik ve incelik adına yapılan noktalama ve eşitsizlik (*notes inégales*) geleneksel uygulamanın çok önemli bir parçasıdır. Klavsen, lut ve viyol sanatçılarından, üstünde çok az süsleme bulunan ve sadece uzun notalarla yazılmış bir iskeletten oluşan prelüdlerin tamamında ritmik doğaçlama yapmaları beklenir.

#### 4.4. 18. Yüzyıl Başlarında İtalya

18.yüzyılın başlarında F.Couperin gibi bazı Fransız besteciler ve J.S.Bach gibi bazı Alman ustalar istedikleri süslemeleri tek tek notalar için semboller şeklinde ya da nota grupları için açıkça yazarak bestelerine eklemeye başladı. Detaylı yazılmamış bir beste genellikle bir taslak

olarak değerlendirildiğinden bu taslak dilin özelliklerine uygun doğaçlama eklentiler ve süslemelerle sürekli tazelenmelidir.

İtalyan *adagio*'larında doğaçlamaya en bilinen örnek Corelli'nin Op.5 keman ve sürekli bas için sonatlarıdır. Estienne Roger tarafından 1710'da Amsterdam'da basılan ilk versiyon, önsözünde "Bay A.Corelli'nin yorumladığı gibi" tanımını içerir. 1716'da basılan ikinci versiyonda bu tanım "Bay A.Corelli'nin yorumlanmasını istediği gibi" şeklinde değiştirilmiştir. Büyük olasılıkla Corelli de dönemin tüm diğer müzisyenleri gibi her konserinde süslemelerini ve doğaçlamalarını değiştiriyordu.

#### 4.5. Reprise

Yavaş bölümlerdeki, basit notasyonun yerini alan doğaçlama süslemelerin yanı sıra, neredeyse tümü iki bölmeli yapıya sahip olan hızlı bölümlerin ikinci tekrarlarında doğaçlama yapılması bir zorunluluktur.

J.A.Hiller 1780 tarihli "*Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*" adlı çalışmasında bir ariyanın önce bestecinin yazdığı şekilde sunulması gerektiğini söyler; ancak şarkıcı birkaç küçük süsleme yapabilir. Doğaçlanan *da capo* ise kolay anlaşılır ve zarif olmakla birlikte şarkıcının ustalığını gösterecek biçimde zorluklar da içermelidir. Yavaş ariyalarda *legato* süslemeler daha uygunken *allegro*'da *staccato* tercih edilebilir. *Passaggi* ve süslemeler asla aynı şekilde tekrarlanmamalıdır. Genel bir kural olarak, aynı süslemeler birbirine çok yakın ya da çok sık tekrarlanmaz.

#### 4.6. Kadans

Serbest doğaçlamanın bir başka türü de "kadans"tır. Quantz kadansları şöyle tanımlar: "Bu süslemeler genellikle beşinci derecede kalan son nota üstünde yapılır ve yorumcunun bölümle ilgili buluşlarını sergiler. Kadanslarda tempo ve zamana nadiren dikkat edilir. Ses ve nefesli çalgıların kadansları kısa olmalıdır ki bir nefeste yapabilsinler. Yaylı çalgılarda ise sınır yoktur. Yine de yorumcu kendi becerileri ve buluşlarının verimliliği ile sınırlıdır. Daha çok

alkış kazandırmasına rağmen uzun değil makul ve ortalama bir süre içinde yapılan kadanslar tercih edilmelidir.”

Klavsene için (yazılmış) devasa kadansların en mükemmel örneği, genellikle doğaçlama olanlara göre çok geniş olması ve solistin ayrıcalığını bir parça suistimal etmesine rağmen, J.S.Bach'ın “5. Brandenburg Konçertosu”nun ilk bölümüdür.

Eserin iki bölümü arasında (genellikle frijyen kadans içeren) sadece iki akor bulunduğunda ilki üzerinde doğaçlama bir kadans yapılır. Bu tür kadanslara en ünlü örnek de yine J.S.Bach'ın “3. Brandenburg Konçertosu”nda görülür.

#### 4.7. Sürekli Bas Realizasyonu

Barok dönemin sonlarında sürekli bas realizasyonunun gelişimi melodik çizginin karmaşıklığına ayak uydurmuştur. Bu konu Heinichen'in “*Der General-Bass in der Composition*” (1728) adlı çalışmasında ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Heinichen, 17. yüzyıldaki basit üç partili realizasyonların eski moda olduğunu, akorların her iki elde çiftlenmesini ve doğaçlamaya dayalı süslemelerin realizasyona dahil olmasını savunmuştur. Bas çizgisi için temel olarak üç realizasyon biçimi ortaya koymuştur: (a) İlk önce basit biçimde, (b) Süslemelerden kaçınarak ve asıl melodik çizgiyi sağ el ile çalarak, (c) Melodik çizginin daha serbest olabilmesi için akorları tamamen sol el ile çalarak.

18. yüzyıl başlarındaki İtalyan sürekli bas uygulamaları, özellikle *recitative* eşliklerinde, Heinichen'in ötesine geçmiştir. Gasparini'nin “*L'armonico pratico al cimbalo*” (1708), daha açık müzikal örneklerle Gasparini'den de söz eden Joseph de Torres ve Martinez Bravo'nun “*Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio y harpa*”, ve Alessandro Scarlatti'nin “*Varie introduzioni per sonare e mettersi in tono delle compositioni*” adlı eserleri “*quasi arpeggiando*” (arpejimsi) stilinde çalınacak, üçlülerden oluşan *acciaccatura*'lara eklemeler konusunda kurallar içerir. Ancak 18. yüzyıl boyunca, Niccolò Pasquali'nin “*Thorough-Bass Made Easy*” adlı eserinde olduğu gibi daha esnek örnekler de görülebilir.

J.S.Bach'ın “*Amore traditore*” adlı solo kantatının ikinci aryasında, ve si minör flüt-klavsen sonatının ikinci bölümünde eşlik partisi “*cembalo obligato*” ibaresini taşıyor ve bestecinin kendi realizasyonlarının yazılmış hali olarak düşünülür. Zaten bu bölümler Bach'ın alışılmış klavsen yazı stilini pek yansıtmaz.

#### 4.8. Bütün Bir Parçanın Doğaçlanması

Tüm bir bölümün veya parçanın doğaçlanması Barok dönemde yeni bir uygulama olmasa da, çağın büyük besteci-yorumcularından bazıları doğaçlamada virtüözlüğün yeni boyutlarına ulaştı. 17.yüzyılda Sweelinck, Frescobaldi ve Buxtehude'nin org doğaçlamaları geniş kitleler tarafından büyük beğeni kazandı. Bach'ın tek bir ilahi üzerine bir prelüd ve füg, org için üç zorunlu partiden oluşan bir trio ve bir koral-prelüd-füg doğaçladığı bilinmektedir.

Barok dönemde sürekli bas uygulamasının başlaması ile *partimento* olarak adlandırılan yeni bir doğaçlama türü ortaya çıkar. İtalya'da yapılan *partimento* uygulamaları İngiltere'de *ground* üzerine yapılan doğaçlama (*division*) uygulamaları ile bağlantılıdır. Sürekli bas uygulamasında hem bas çizgisi hem de melodik çizgi verilirken *partimento*'da sadece şifreli bas çizgisi verilir. *Partimento*'da kendiliğinden oluşan karakter parçaları (*toccata*'lar ve hatta fügler) doğaçlamak yorumcunun görevidir.

### 5. EŞLİKLER

Rönesans müziğinin kendine özgü yapısı polifonik düzende bağımsız seslerden oluşur; Barok müziğin yapısı ise sağlam bas partisinin ve gösterişli soprano partisinin sade bir armoniyle bir arada tutulmasıdır. Melodik partinin eşlik partisi tarafından desteklenmesi yeni bir uygulama değildir, 16. yüzyıl şarkılarında ve madrigallerinde bu uygulama görülebilir; yeni olan, bas partisinin vurgulanması ve soprano partisinin öne çıkarılmasıdır.

Barok dönem müziğinde klavsen eşlikleri neredeyse tamamen yorumcunun inisiyatifindedir. Bas partisi tek sesli olarak verilmiş ve genellikle armonik değişiklikleri gösteren rakamlarla yazılmıştır. Bu yöntem “*basso continuo*” (sürekli bas) olarak adlandırılır. Yöntemin çok sesli



uygulanmasına ise “realizasyon” denir. En pes ses olarak kullanılan eşlik partisi doğru ve yoğun bir dikkatle yapılacak olan doğaçlamaya bırakılmıştır.

Realizasyon esere, verilen iskelet üzerine doğaçlama yapacak olan kişinin becerisine ve zevkine göre değişiklik gösterir. Yorumcu sadece basit akorlar çalabilir, geçiş tonları (modülasyon) sunabilir ya da soprano veya bas partisini örnek alarak melodik motifler oluşturabilir. Sürekli bas realizasyonu her zaman gerekli değildir, pek çok parçada melodik partiler tüm armonileri içerir. Örneğin motetlerde ve madrigallerde sürekli bas realizasyonu yapan çalgılar sadece sesleri çiftler veya destekler. Ama solo ve düetlerde sürekli bas armoniyi tamamlamak için olduğu kadar daha dolu bir tını için de gereklidir.<sup>19</sup>

Sürekli bas eşliği yapılan, vokal ve çalgısal topluluklar için yazılmış eserlerde kontrpuan, kompozisyonun temeli olarak kalmıştır. Bu yeni bir kontrpuan biçimiydi çünkü farklı melodik partilerin sürekli bas tarafından kurulan akorların düzenine oturtulması gerekmekteydi.

Kökleri 16.yüzyıla dayanan bağımsız bas partisinin bestelenmesi 17. yüzyılda yeni bir teknik olarak eşlikçilere (klavsen, org, lut gibi çalgılara) vokal partiyi takip etmek için özel bir partiyon hazırlamaktansa bas partisinden çıkışla kendi akorlu eşliklerini düzenleme konusunda kolaylık sağladı.

17. ve 18. yüzyılda aralarında Banchieri (1605), Agazzari (1607), Gasparini (1708), C.P.E.Bach (1753-62) gibi isimlerin de bulunduğu birkaç müzisyen sürekli bas çalmanın kurallarını koydu. Bu teorisyenler nasıl zarif ve modaya uygun eşlik yapılacağından çok, nasıl doğru armoniyle çalınır, akorun içinde hangi notalar tekrar edilebilir, hangi yöntemle akor çalınmalıdır gibi teknik ve yapısal doğruluğun üzerinde duruyordu.

Eşlik için kullanılan çalgılar barok dönem boyunca, nesillere, şehirlere, tarzlara göre değişti. Erken 17. yüzyıl İtalyan operaları ve eşlikli yazılmış vokal müzik, akorlu eşlik yapan çalgıların geniş çeşitlerini içerir. Sadece klavsen ve org değil aynı zamanda lut, *sitaroni*, *theorbe*, arp ve gitar gibi çalgılardan biri ya da daha fazlasıyla çalınan bas partisi, bas viyol, *violone*, viyolonsel gibi melodik çalgılar tarafından da desteklenmiştir. 17. yüzyıl boyunca, yalnız *sitaroni* (viyol olmadan) solo şarkılar için en gözde eşlik çalgısı olarak kullanılmıştır.

<sup>19</sup> Barbara Russano Hanning, a.g.e., s.174.

Agazzari “*Del sonare sopra il basso*” (1607) başlıklı çalışmasında çalgıları akorlu ve melodik çalgılar olarak ayırmıştır; klavsen, org gibi çalgıları akorlar için temel çalgılar; lut, arp ve keman gibi çalgıları melodik çalgılar olarak tanımlamıştır. Böylelikle melodik çalgıların da sürekli bas partisinin üzerine, armonilerin kontrpuan şeklinde realizasyonunu yapabileceğini düşündüğü anlaşılmaktadır.

17. yüzyıldan 18. yüzyıl başlarına kadar oda müziğinde kullanılan sürekli bas uygulamaları çeşitlilik gösterir. Klavyeli çalgılar ve melodik bas partisi çalan çalgılar arasında zorunlu bir ortaklık olduğunu varsaymak için çok az sebep vardır. Pazarlama nedenlerinden dolayı nota başlıklarının ideal olandan çok, en az gerekeni vurgulama eğilimine rağmen, kendi sonatlarının melodik bas partisi için “*violone o cembalo*” (*violone* veya klavsen) tanımlamasını yapan başta Corelli ve diğer besteciler, aslında her iki çalgının birlikte kullanılmasını yeterli görmüştür. 18. yüzyıl ortalarında C.P.E.Bach bir klavyeli çalgı ve viyolonsel “en eksiksiz eşlik” olarak tavsiye eder, bununla beraber yalnızca birinin kullanımı da eleştirilmez.

17. yüzyıl sonları ve 18. yüzyıl başlarında Paris’teki opera orkestralarında klavyeli çalgılarla sürekli bas realizasyonu, vokal eserlerde ve üç partili *ritornel*’lerde temel çalgılar olarak kabul edilmiş ancak senfonilerde ve dans müziğinde yer almamıştır. 17. yüzyıl sonlarında İngiltere’deki yarı-operalarda aynı uygulamanın takip edildiği görülmektedir.

Klavsen, oda müziğinin vazgeçilmez bir parçası olarak görülmüştür çünkü yaylı çalgılarla kendine özgü bir bütünleşme sağlar. 18. yüzyılda büyük orkestralarda iki tane klavsen bulunması sık görülen bir durumdur; biri viyolonselle ve bazen kontrbasla birlikte şarkıcıları ya da diğer solistleri desteklemek, diğeri ise viyolonsel, fagot ve kontrbasla beraber orkestranın temel yaylı grubunu desteklemek için. Küçük orkestralarda ise genellikle bir klavsen yeterlidir. Tüm orkestranın içinde klavsenin varlığı, sürekli bas realizasyonu yaparken her zaman açık bir şekilde duyulamamasına rağmen, orkestra tınısının parlak, şeffaf ve bir parça keskin (köşeli) olması için son derece önemlidir.

## 5.1. Balans

Barok eserlerde dinamik denge (balans) büyük bir dikkat gerektirir. Solo partiye sürekli bas tarafından eşlik edilmesi tipik bir durumdur. Burada bir değil iki melodi vardır; temeli oluşturan bas partisi ve üst yapıyı oluşturan solo parti. İki melodi füg gibi birbiriyle iç içe dokunmuştur. Bazen bas, soloyla tam olarak aynı temayı içinde barındırır; bu durumda solistin karşı temasına göre bas girişi daha kuvvetli olmalıdır; tıpkı tema solo partideyken solistin daha çok duyulması ve bas partisinin sadece soloyu destekleyip ön plana çıkarması gerektiği gibi. Melodi ve basın arasındaki denge mutlaka sağlanmalıdır. Bas eşliği yalnızca yaylı çalgılar ile değil, klavyeli çalgılarla da yapılabilir. Günümüzün alışkanlıklarından biri de sürekli bas partisini sadece tek bir klavyeli çalgıya vermektir; halbuki sürekli basta yaylı ya da perdeli çalgıların da bulunması çok önemlidir.<sup>20</sup> Klavyeli çalgı ile eşlikte de balans en önemli unsurdur. Balans sadece sesin gürlüğüyle değil aynı zamanda (doğaçlanan) partinin yoğunluğu ile de ayarlanmalıdır. Klavsen ve org gibi çalgılarda nüans yapılamadığından sürekli bas realizasyonunda notaların kalabalıklığı sesin şiddetini doğrudan etkiler. Solo parti hiçbir zaman kapatılmamalı ama zengin bir biçimde dengelenmelidir. Doğaçlama yapan eşlikçi solo partiye takip ederek balansı ayarlamalıdır.

Trio sonatlar ve bazı vokal düetlerde melodi ve bas arasındaki dengenin kurulması uygulamada ufak farklılıklar gösterse de temel olarak aynıdır. Melodi basitçe ikiz-melodi olarak kullanılır. Polifonik eserler ise farklı bir yaklaşım gerektirir. Burada hiçbir partinin üstünlüğü yoktur. Melodi tüm partilerde eşdeğer görülür. Herhangi bir partinin birincil önceliği varsa da geçici olmalıdır. Bu, göz ardı edilmemesi gereken en önemli kuraldır. Doğal iniş-çıkışlar dışında, girişler belirtilmeli, sonra geri çekilmelidir, aksi halde üstünlük yarışı berraklığı bozacak ve kargaşa yaratacaktır.

<sup>20</sup> Eric Blom, a.g.e., c.1, s.448.

## İKİNCİ BÖLÜM

### YAPISAL ÖZELLİKLER

#### 1. RÖNESANS VE BAROK KARŞILAŞTIRMASI

Rönesans ile Barok dönem, müzik stilleri açısından önemli farklılıklara sahiptir. Aşağıdaki tablo bu farklılıkları göstermektedir.

Tablo 1. Rönesans ve Barok karşılaştırması

Rönesans	Barok
Söz betimlemelerinde sınırlılık, “ <i>musica reservata</i> ” ve madrigalcilik.	Sözlerin sınıflandırılmış duygu formüllerine göre betimlenmesi ( <i>affetto</i> ), metnin mutlak egemenliği.
Tüm partilerin aynı önemde olması.	En alt ve en üst partilerin (dış partilerin) kutuplaşması.
Az ses açıklığı olan diyatonik ezgi.	Geniş ses açıklığı olan diyatonik ve kromatik ezgi.
Töresel kontrpuan.	Tonal kontrpuan.
Aralıklar arasındaki ses ilişkilerine dayanan armoni ve bunun sonucu olan disonans aralık ilişkileri.	Akorlara dayanan armoniler, akor niteliğindeki disonanslar.
Parti devinimlerinin yan türleri olan akorlar.	Tek tek, kendi başına mevcut olan akorlardan oluşturulmuş bir yapı.
Törelere (modların) gereklerine göre yönelen armonik yazı.	Tonal fonksiyonlara göre yönelen armonik yazı.
Tartısal törelere (ritmik mod, “ <i>tactus</i> ”) göre tekrarlanan zaman yapısı.	Bazen tartısız “ <i>recitativo</i> ”, bazen de mekanik bir biçimde tekrarlanan tartı törelerini kapsayabilen, aşırı uçlar arasında dolaşan zaman yapıları.
Belirli bir ses ortamının özelliklerine göre yazılmamış yazılar, ses ve çalgı ortamlarının birbirinin yerine kullanılabilmesi.	Ses için ayrı, çalgılar için ayrı yazı türleri, bu iki türün birbirinden bazı öğeleri ödünç alabilmesi.

## 2. BAROK DÖNEMİN ÜÇ EVRESİ VE ÖZELLİKLERİ

Müzik tarihçileri genellikle Barok dönemi üç evreye ayırır. Aşağıdaki tabloda bu üç evredeki yapısal farklılıklar görülebilir.

Tablo 2. Barok dönemin üç evresi

	<b>İlk Dönem 1580 - 1630</b>	<b>Orta Dönem 1630 - 1680</b>	<b>Son Dönem 1680 - 1730</b>
<b>Doku</b>	Kontrpuana karşı direniş.	Kontrpuanın değişik bir anlayışla yeniden kullanılmaya başlanması.	Kontrpuan tonaliteyi tümüyle benimseyerek yeni bir teknik geliştirdi ve bunu doruğuna çıkardı.
<b>Söz ve müzik ilişkisi</b>	Sözlerin en şiddetli biçimde betimlenebilmesi için kullanılan tartısız, betimlemeli "recitativo".	Kantat ve operadaki "bel-canto" stili yüzünden, "aria" ve "recitativo" karşıtlığının kullanılmaya başlanması.	Çalgı alanının önemi yüzünden "concerto" stiline gelişmesi ve mekanik tartuların kullanılmaya başlanması.
<b>Tonalite</b>	Deneysel disonans aramalarına ve bir tür atonaliteye doğru olağanüstü bir eğilim.	Tonalitenin kabaca da olsa armonik yönelişe ışık tutuşuyla ilk dönemdeki özgür disonans aramalarının kısıtlanması.	Tonalitenin armonik yönelişi ve disonansların kullanımını kesinlikle denetlemesi.
<b>Biçim</b>	Armoninin deneysel ve "tonalite-öncesi" oluşundan, yani akorların tonaliteye göre yönlendirilmeyişinden ötürü uzun bir bölümü ayakta tutacak gücü sağlayamayışı ve bu yüzden biçimlerin küçük çaplı ve çeşitli bölmelerin birbirine eklenilmesinden oluşturulması.	Bütünlük taşıyan bölümlerin ortaya çıkışı.	Tonalitenin biçimsel yapıyı kesinlikle denetlemesi, biçimlerin büyük boyutlara ulaşması.
<b>Yazı özellikleri</b>	Ses ve çalgı ortamlarının ayrışması, ses ortamının ağır basması.	Ses ve çalgı ortamlarının aynı önemi taşımaya başlaması.	Çalgı ortamının ağır basması, bir ortamdan diğerine bazı öğelerin ödünç alınmasının en yüksek noktası.

### 3. MÜZİK VE RETORİK

17. ve 18. yüzyılda müzisyenler, müziği, konuşmanın doğal bir gelişimi olarak görmüştür. Müzik retorikseldir ve çeşitli duyguları ortaya çıkarmayı amaçlar. Tempo değişiklikleri, ritimler, nota uzunlukları, armoniler, anahtarlar duygusal etki yaratmak için kullanılır.

Retorik genellikle ikna edici ve etkili konuşma-yazma sanatı olarak tanımlanır. Retorik üzerine bilinen en eski kaynak Aristo'nun "Retorik Sanatı" adlı çalışmasıdır.

Retorik ve müzik arasında özellikle barok dönemde son derece yakın bir bağ vardır ve o dönemde retorik, müzik eğitiminin en önemli unsurlarından biri olarak kabul edilmiştir. Müzisyenler konularını edebiyattan almış, edebiyatçılar müzik parçalarını ilham kaynağı ya da konu olarak kullanmıştır. Retorik ilkeleri, müziğin temel öğelerini büyük ölçüde etkilemiştir.

Müzikte retorik, müziğin duygusal (dinleyiciye duygunun özel bir yolla verilmesi) ya da ikna edici (dinleyicinin bir sahneyi görmüş ya da bir hikayeyi duymuş gibi olmasını sağlamak) gücünün kullanılması anlamına gelir. Besteci yazılı eserdeki fikri, sahneyi ya da hikayeyi dinleyicinin zihninde resmetmeye çalışır. Bu, müzikteki sözlerle olabileceği gibi dinleyiciye müzikten ayrı sunulan bir tekst şeklinde de olabilir.

Müzikte, yazın sanatındaki kavramların bir çoğunun kullanıldığı görülür: Müzikal cümle, vurgu, ifade, kurgu, yapı vs. Edebiyatta da aynı etkileşimi görmek mümkündür: Şiirin temposu ve ritmi, dilin ezgisi vs. Her iki alanda da belli işaretler (harfler ve notalar), belli kurallar içinde (kelime dağarcığı, gramer; tonalite, armoni, ritim) kullanılır; dolayısıyla simetri, denge, ifade gibi kavramların müzikte ve dilde benzer şekilde kullanılmaları doğaldır.

Rönesans ile birlikte Antik Yunan edebiyatının Avrupa'da değer kazanması müzikte de bir değişikliğin başlangıcı olmuştur: Müzik, içeriğini ikna edici bir yolla aktarmalıdır. Philippe Herreweghe'e göre Rönesans'ta perspektifin bulunmasının ve kilisenin müziği bir ikna aracı olarak kullanmaya başlamasının da bu değişiklikte etkisi vardır. Müzik, öncelikle bir diyalog, "iddia, ikna, reddetme ve tartışma"ya dayalı bir dil olarak düşünölmeye başlanmıştır. Barok dönemin sonlarında gelişen bu görüş, müzik yapmanın neredeyse tek doğru yöntemi olarak

kabul edilmiştir. İyi eğitilmiş müzisyenlerin klasik retorik kitaplarını okumuş olması beklendiği gibi bestecilerin de klasik retorikte belirlenen yöntemleri eserlerinde kullanması beklenmiştir.

Herreweghe, J.S.Bach'ın "*Matthäuspasion*" adlı yapıtı üzerine yazdığı denemesinde, Josquin'den J.S.Bach'a kadar olan müziğin temelinde retorik olduğunu vurgular. Ayrıca klasik söylevin, *exordium* (giriş), *narratio* (sorunla ilgili verilerin sunulması), *propositio* (tezin ortaya konulması), *confutatio* (teze karşı tartışmaların getirilmesi), *confirmatio* (tezin yeniden, güçlenmiş bir şekilde sunulması) ve *peroratio* (kapanış) bölümlerinden oluşan yapısının, uzunluğu ne olursa olsun tüm barok müzik eserlerinde uyulan bir kalıp olduğu saptamasını yapmıştır. "*Matthäuspasion*"un açılış bölümünü aynı şemaya göre bölümlere ayıran Herreweghe, A-B-A formundaki herhangi bir barok dönem ariasının da ("B" bölümü "*confutatio*" olmak üzere) asıl olarak bu şemaya uyduğunu göstermiştir.

"*Affektenlehre*" (etkiler öğretisi) adı altındaki kurallar bütünü, Barok dönemdeki müzikal retorik altyapısını oluşturur. Asıl amaç belirli duyguların müzikle anlatımıdır; besteci tarafından önce dinleyici üzerinde uyandırılmak istenilen duygu veya bırakılmak istenilen etki tasarlanır, daha sonra müzikle biçimlendirilir. Aynı şekilde vokal eserlerde de ilk önce metindeki duygusal açıdan önemli kelimeler belirlenir ve müziğin genel kurgusu buna göre oluşturulur. Bir parça için saptanmış "*affekt*" aynı zamanda parçanın çalgısal dağılımını, temposunu ve tonalitesini de belirlemiştir. Eşit ağırlıklı entonasyon sistemlerinin yaygınlaşmasından önce kullanılan sistemler (*temperament*) her ses için değişik aralıklar içerdiğinden her ton kendine özgü, farklı bir karaktere sahiptir, dolayısıyla verilmek istenen duyguya göre tonalitenin değişmesi de kaçınılmazdır.

Klasik yazarlar tarafından detaylı olarak kategorilere ayrılan söz sanatlarının müzikteki yansımaları Mattheson'un "*Der Vollkommene Kapellmester*" (1759) adlı çalışmasında açıklanmıştır: *suspiratio* (iç çekme), *catachresis* (bir disonansın yanlış çözülmesi), *hypothesis* (müziğin, sözlerin içinde geçen bir fikrin resmini çizmesi), *climax* (her cümle için son kelimesinin bir sonraki cümle için ilk kelimesi olması ve bu yolla gerilimin giderek yükselmesi), *circulatio* (bir notanın etrafında "istavroz çıkarır gibi" dolaşmak) vs.

Retorik sadece vokal müzik üzerinde etkili olmamış, çalgısal müziği de yönlendirmiştir. David Ledbetter, J.S.Bach'ın "*Wohltemperierte Klavier*" adlı eseri üzerine yazdığı kitabında

füg yapısının klasik retorik şemasıyla, partiler arasındaki ilişkinin diyalog ya da tartışma terimleri ile hatta klasik mantığın ilkeleriyle açıklanabileceğini ifade eder. J.S.Bach klavye için yazdığı *invention*'lerinin önsözünde klasik retorik öğelerine göndermede bulunan, bir fikri ortaya atmak (*inventio*), geliştirmek ve etkili bir şekilde sunmaktan söz etmiştir.

Karakter parçalarının ve dans ritimlerinin birbirine kaynaştığı 17. yüzyıl ortalarındaki klavyeli çalgı sütlerine en iyi örnek, Fransız stilini Almanya'ya taşıyan Froberger'in en ünlü eserlerinden biri olan, 1657'de İmparator III. Ferdinand'ın ölümü üzerine yazılmış ağıttır (*tombeau*). Yavaş *allemande* karakterinde ve ritminde yazılmış olan eserin yapısında kırık stil baskındır (*style brisé*). Sadece fa minörün nadir kullanılan bir ton olması değil, aynı zamanda bitişte çarpıcı bir şekilde üç kere tekrarlanan fa notası (yani fa notasının kısaltması olarak kullanılan "f" harfi) imparatorun adını çağrıştırır. Bir diğer programlı ifade ise arpejlerin en bas sestene doğru gidişle imparatorun ruhunun yükselişinin betimlenmesidir.

Barok dönemin ilkelerinin 19. yüzyılın başlarında gözden düşmesi, müziğin, toplumun, politikanın yeni eğilimleri, retoriği müziğin merkezi olma konumundan uzaklaştırmıştır. Harnoncourt'a göre, 1800'e kadar olan müzik konuşur, 1800'den sonraki müzik resim yapar.

Herreweghe, J.S.Bach'ın eserlerindeki retorik değer üzerine çalışmaların ancak 20. yüzyılın başlarında tekrar canlandığını, genel olarak müziğin anlambilim ile bağlantıları üzerine yazıların da ancak 1950'lerde, Webern'den sonraki müziğin terimleri içinde gündeme geldiğini söyler.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### OTANTİK YORUM

Modern yorumcular sadece barok müziğin stiliyle değil aynı zamanda ses rengiyle de ilgili arayışlarda bulunmuştur. Gerek Barok çalgıların yapısı, gerekse geleneksel uygulamalar konusunda giderek artan bilgiler ışığında, eski müziğin sesine olan duyarlılık artmış ve teknolojik tarih ile müzikal stilin arasındaki bağlantının önemi fark edilmiştir.

#### 1. ÇALGI

20. yüzyıl çalgı yapımcıları 17. ve 18. yüzyıl çalgılarını tüm detaylarıyla incelemiş ve mekanik dezavantajları azaltmak için modern teknolojinin gelişiminden de faydalanarak çalgıların temel ses özelliklerini değiştirmiştir. Ayrıca modern yapımcılar (özellikle klavyeli çalgı yapımcıları) 16. yüzyıl İtalyan klavseni ve 18. yüzyıl Fransız klavseni arasındaki büyük farklılıkların gerekliliğini ortaya koymuştur. Çalgıların ve dinleyicilerin inançları, belirli parçalar için en iyi çalgının orijinal olarak istenilen olduğu yönündedir.

“Otantik çalgı” kavramı keman ailesi için, klavyeli ve üflemeli çalgılar için olduğundan farklıdır. Barok versiyonları çağdaş karşılıklarına göre büyük farklılıklar gösterir ve temelde değişik çalgılardır. Kemancılar hâlâ 17. ve 18. yüzyıl çalgılarına diğerlerinin üzerinde bir değer vermektedir ancak pek çok uluslararası ünlü kemancının romantik dönem ve 20. yüzyıl besteleri de seslendirdikleri bu çalgılar büyük ölçüde değiştirilmiştir (bas <sup>klavyeli</sup> balkonun kuvvetlendirilmesi, daha kalın can direği kullanılması, sapın inceltmesi gibi yöntemlerle). Modern dünyanın bir paradoksu da şudur: Stradivari tüm zamanların en büyük keman yapımcısı olarak bilinirken, günümüze ulaşmış tüm Stradivari çalgıları 19. yüzyıl müziğinde keman sesinin olması gerektiği renge uygun olarak değiştirilmiştir (geliştirilmiştir).<sup>21</sup> Barok ve klasik dönem repertuarının kendi dönemlerine uygun çalgılarla seslendirilmesinin en iyi sonucu vereceğini düşünen “otantik yorumcular”, yeni yapılmış kopyaların ya da 19. yüzyıl öncesinin şartlarına uygun restore edilmiş eski çalgıların kullanılmasını tercih eder ve mümkün olduğu kadar uygun arşeleri kullanır.

<sup>21</sup> Howard Mayer Brown, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition* (Macmillan, 2002), c.19, s.370.

## 2. SES

Bu kavramla ilişkili olarak eski müziğin aynı özgün tınısını olabildiği kadar yeniden oluşturma görüşü hakimdir; teorisyenlerin ve uzmanlaşmış müzisyenlerin, yeni anlayışa ters düşseler bile, eski uygulama geleneklerinin sürdürülmesi yönündeki tutumu bu etkin durumu yaratmıştır. Winton Dean, Barok operalarda *castrato* rollerinin bestecinin tasarladığı ses rengini yok ederek tenorlar ya da baritonların transpoze edilmiş biçimiyle söylemelerindense, 18. yüzyılda *castrato* bulunmadığı zaman uygulandığı gibi kadın sesi tarafından söylenilmesi gerektiğini vurgular. Kontr-tenorlara *castrato* rolü verilmesi yaygın bir modern çözümdür ancak gerçekte tarihte bunun bir örneği yoktur.

## 3. TEKNİK

Eski çalgıların ya da sonradan yapılan kopyaların modern çalgılara göre yapılarının farklı olması, çalıcının 17. ve 18. yüzyıl boyunca yazılmış kitaplar doğrultusunda, o döneme özgü çalma tekniklerini öğrenmesini de gerektirir: Klavyeli çalgılar için parmak numaraları ve talimatlar içeren François Couperin'in "*L'art de toucher le clavecin*" adlı eseri ve virginal (*épinette, spinetta*) için yazılmış İngiliz kitapları; üflemeli çalgılar için aynı artikülasyon ve cümleme anlayışını benimseyen Barok dil tekniği gelenekleri; kemancılar için tamamen farklı çalma teknikleri ve özellikle de Tourt öncesi arşe kullanımı tekniği vb. Ayrıca kemancılar Georg Muffat'ın "*Florilegium Secundum*" (1698) adlı eserinin önsözünde tanımladığı daha ritmik ve dans kökenli Fransız stiliyle, daha özgür ve canlı bir ses tonu gerektiren ve daha çeşitli arşe şekilleri kullanılan İtalyan müziği arasındaki farklılıkları da göz önünde bulundurmalıdır.

Günümüzde Barok dönem eserlerinin yorumlanmasında duygusal farklılıkları gösterebilmek için arşe tekniği üzerinde de çalışılması gerekir. Barok arşenin yapısal özellikleri tınıdaki farklılıkları ve artikülasyonları elde etmemizi sağlar. Arşe çekildiğinde uç kısmın daha zayıf olması sebebiyle doğal bir *diminuendo* oluşur, bu yüzden uçta arşe kullanımı çok uygun değildir. Küçük hareketler yapılmalı, konuşma taklit edilmeye çalışıldığından vurgulara (noktalama işaretleri) dikkat edilmelidir.

#### 4. AKORT VE ENTONASYON DÜZENİ

Barok dönem müziği incelenirken öncelikle anlatılmak istenen duygu keşfedilmelidir. Genel olarak yavaş ritimler ve uzun notalar ağırbaşlılıkla bir tutulur. Johann Mattheson bir çalışmasında küçük aralıkların hüznü, büyük aralıkların ise sevinci gösterdiğinden söz etmiştir. Hatta her aralığın özel bir duyguyu tanımladığı görüşü de bazı yazarlar tarafından ileri sürülmüştür. Uyumsuz sesler (disonans) gerilimi vurgularken uyumlu (konsonans) çözümler rahatlamayı sağlar. Ayrıca Barok dönem müziğinde günümüzdeki eşit aralıklı entonasyon sisteminden farklı olarak her sesin kendine özgü bir karaktere sahip olmasına izin veren akort düzenleri vardır.

Erken dönem müziğinin modern yorumcuları uygun çalgıları edindikten ve onları çalmayı öğrendikten sonra baz alacakları akort perdesine (*pitch*) ve entonasyon düzenine (*temperament*) karar vermelidir. Belli bir akort perdesinin uluslararası standart olarak kabul edilmesi ancak 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Akort perdesinin bölgelere göre, hatta aynı şehir içindeki değişik topluluklar arasında bile farklılık gösterdiği görülmektedir. 18. yüzyılda Almanya'da oda müziği için yapılan akort (*cammerton, cammer thon*) kilise orglarının da ayarlandığı koro akorduna (*chorton, chor thon*) göre bir ton aşağıdaydı. Fakat *chorton*'dan bir küçük üçlü aşağıda olan *cammerton* da kullanılmıştır. Günümüzde otantik yaklaşımı benimsemiş çoğu topluluk modern akort perdesinden yarım ton düşük olan perdeyi standart olarak kabul eder ( $1a = 415\text{hz}$ ). Hem çalgısal hem de vokal olarak sesin sınırları ya da sesin rengi ve kalitesi gibi bir çok açıdan akort perdesinin doğru belirlenmesi büyük önem taşır. Örneğin keman ailesinin telleri bağırsaktan yapıldığından çok fazla gerilmeye uygun değildir.

Erken dönemde çalgıların neye göre akort edildiğine bakacak olursak eski tekniklerin sadece pratik sebeplere dayanmayıp aynı zamanda günümüzdeki müzikte bulunmayan nüansların yapılabilmesine olanak sağladığını da görürüz. Erken dönemde yaygın olarak kullanılan entonasyon düzenlerinden *meantone* en çok kullanılan akorlara yönelik tasarlanmıştı ve bu akorlarda özellikle üçlülerin daha güzel duyulmasını sağladı, ancak uzak tonlara gidildiğinde tınılar uyumsuzlaşmaya başladılar. 18. yüzyılda standartlaşmaya başlayan dairesel yapıları (beşliler çemberi gibi) temel alan entonasyon düzenleri (*well tempered, wohltemperirt, bien tempere*) ise herhangi bir tona geçiş (modülasyon) yapılmasını olanaklı kıldı.

## 5. TOPLULUKLAR

Modern orkestranın kökeni 16. yüzyıl sonları ve 17. yüzyıl başlarında saray kutlamaları için bir araya gelen kalabalık topluluklara dayanır. Floransa'daki *intermedi*, Fransa'daki *ballet de cour* ve İngiltere'deki *masque* bu topluluklara birer örnektir. Monteverdi'nin *Orfeo* operasının orkestrası da aslında bu şekildedir.

17. yüzyılın ortalarında Lully'nin "*Petits violons du roi*"sı ve Venedik'teki opera orkestraları ile, yaylı çalgıların çekirdeğini oluşturduğu, yerleşik ve düzenli topluluklar ortaya çıkar. 17. yüzyıl orkestralarının genişliği ve yerleşimi büyük farklılıklar gösterir. Örneğin Corelli 1690'larda "*concerti grossi*" başlığı altındaki eserlerini sadece dokuz kişi ile seslendirmiş fakat bunun yanında günümüz şartlarında bile çok büyük sayılabilecek toplulukları da yönetmiştir.

Lully'nin orkestra düzeni tüm batı Avrupa'da yeni standartların oluşmasını sağlarken karmaşık çalgılama stili de üflemeli çalgı sanatçıları yeni ve daha gelişmiş mekanik düzenler bulmaya itti. Obua, flüt ve blok flütün geliştirilmeleri muhtemelen sadece Fransız orkestralarında yaylı çalgılarla daha iyi kaynaşabilecek parlak ve güçlü bir tını istenmesi sayesinde olmuştur. 17. yüzyıl sonlarında İtalya'da kalın sesli telli çalgıların da bas partisinde kullanıldığını görürüz, ancak bu çalgılar dönemin Fransız ve İngiliz orkestralarında yer almaz.

18. yüzyıl'da Mannheim sarayının orkestrası, rafine yorumu ve çeşitli efektler (*diminuendo*, *crescendo* vs.) üstündeki hakimiyetiyle dinleyicileri etkilemiştir. Bu gibi topluluklar birçok yönden günümüz orkestralarından farklıdır: Kullanılan çalgılar ve çalma stili; müzisyen sayısı; oturma düzeni; yaylı, üflemeli ve sürekli bas grupları arasındaki ses dengesi vs. Örneğin 18. yüzyıl orkestralarında üflemeli çalgıların partileri, doyurucu bir karşı-etki (karşı-kuvvet) yaratabilmek için az sayıda yaylı çalgı tarafından da çalınırdı.<sup>22</sup>

Orkestra müziğinde olduğu gibi vokal müzikte de oldukça az sayıda müzisyenden oluşan topluluklar çoğunlukta idi. 1980'lerin başlarında Joshua Rifkin, Bach'ın Leipzig'teki icralarını temel alarak o döneme ait eserlerin her partiye bir çalgı ya da bir ses düşecek şekilde küçük topluluklar tarafından yorumlanması gerektiğini ve bunun çok tipik bir uygulama

<sup>22</sup> Aynı, c.19, s.371.

olduğunu ortaya koydu. Bach 1730 tarihli “*Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music*” başlıklı çalışmasında kilise müziğinin ideal bir şekilde icra edilebilmesi için gerekli şartları (müzisyen sayısı, çalgı, bütçe, mekan vs.) belirlemiştir ve bu şartlar Leipzig kiliseleri için olduğu kadar Almanya’daki diğer kiliseler için de geçerlidir.

## SONUÇ

Erken dönem müziğinin kesin kurallarını içeren bir kılavuz olmamasına rağmen genel olarak o dönemde yorumcular tarafından tercih edilen yöntemlerle, dönemin kitaplarında tanımlanan yöntemler arasındaki yakın bağlantıyı korumak bu müziğin stil ve tekniğinin ana hatlarını oluşturabilmemizi sağlar. Dönemin metotlarına uygun olarak yorumlanan müziğin daha ikna edici olacağına şüphe yoktur, ancak sadece ana hatlar bu müziğin dönemin geleneklerine uygun olarak yorumlanmasına olanak tanımaz; kurallara körü körüne bağlı kalmak da yorumcuları yanlış yönlendirebilir. Dönemin müzisyenleri ilhamlarını yaşam biçimlerinden aldıklarından, bu yorumu elde etmek çağdaş müzisyenler için pek kolay değildir; ancak sezgisel bir yolla bu ilham yakalanabilir. Bilgi ve ilham bu yüzden bir arada gitmek zorundadır, bu birliktelikteki tutarlılık korunmalıdır.

## KAYNAKÇA

Ammer, Christine. **The Harper Collins Dictionary Of Music**. Üçüncü basım. New York: Harper Collins Publisher, 1995.

Aktüze, İrkin. **Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.

Bach, Carl Philipp Emanuel. **Essay on the Art of Playing Keyboard Instruments**. New York: W.W.Norton and Company, 1946.

Baines, Anthony. **The Oxford Companion to Musical Instruments**. New York: Oxford University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. **The Oxford Companion to Music**. Tenth Edition. New York: Oxford University Press, 1992.

Blom, Eric. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. First Edition. New York: St.Martin's Press Inc., 1970.

Couperin, François. **L'art de toucher le clavecin**. Paris, 1716. New York: 1974.

Çalışır, Feridun. **Müzik Dili Sözlüğü**. Genişletilmiş Basım. Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları, 1996.

Feridunoğlu, Lale. **Müziğe Giden Yol**. İstanbul: İnkılap, 2004.

Ganassi, Sylvestro. **A Treatise on the Art of Playing the Recorder and of Free Ornamentation**. Venedik, 1535. Berlin: Robert Lienau, 1956.

Geminiani, Francesco. **A Treatise of Good Taste in the Art of Musick**. 1749. Londra: 1969.

\_\_\_\_\_. **The Art of Playing on the Violin**. Londra: 1751.

Hanning, Barbara Russano. **Concise History of Western Music**. New York: W.W.Norton and Company, 1997.

İlyasoğlu, Evin. **Zaman İçinde Müzik**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

İpşiroğlu, Nazan. **20. Yüzyıl Sanatında J.S. Bach**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002.

Jansen, Johannes. **Wolfgang Amadeus Mozart**. Köln: Benedikt TaschenVerlag GmbH, 1999.

Károlyi, Ottó. **Müziğe Giriş**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1999.

Lindley, Mark; Boxall, Maria. **Early Keyboard Fingerings**. Londra: Schott, 1992.

Mattheson, Johann. **Grosse General-Bass-Schule**. 1731. Mainz: Schott, 1984.

Mimaroğlu, İlhan. **Müzik Tarihi**. Altıncı Basım. İstanbul: Varlık Yayınları, 1999.

Mozart, Leopold. **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing**. New York: Oxford University Press, 1985.

Muffat, Georg. **An Essay on Throughbass**. 1699. Tübingen: American Institute of Musicology, 1961.

Ortiz, Diego. **El Primo Libro**. Roma, 1553. Firenze: SPES, 1984.

Quantz, Johann Joachim. **On Playing the Flute**. New York: Schirmer Books, 1985.

Rognoni, Francesco. **Selva de Varii Passaggi**. Parte Prima, 1620. Zürih: Musikverlag zum Pelikan, 1987.



Rousseau, Jean. **Méthode claire, certaine et facile, por apprendre á chanter la musique.**

Paris: 1687.

\_\_\_\_\_. **Traité de la viole.** Paris: 1687.

Sachs, Curt. **Rhythm and Tempo.** Londra: J.M.Dent and Sons, 1953.

Sadie, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Second Edition.

Londra: Macmillan Publishers Limited, 2002.

Saint Lambert, Michel de. **Les Principes du clavecin.** Paris, 1702. Cambridge: 1984.

Say, Ahmet. **Müziğin Kitabı.** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.

\_\_\_\_\_. **Müzik Ansiklopedisi.** Ankara: Sanem Matbaası, 1985.

\_\_\_\_\_. **Müzik Sözlüğü.** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.

Seaton, Douglass. **Ideas and Styles in the Western Musical Tradition.** Mountain View:

Mayfield Publishing Company, 1991.

Simpson, Christopher. **The Division-Violist.** Londra: 1659.

Stowell, Robin. **Violin Technique and Performance Practice in the Late 18<sup>th</sup> and Early**

**19<sup>th</sup> Centuries.** Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Tarcan, Hülya. **Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma.** İstanbul: Pan Yayıncılık,

1987.